
الهيئة المصرية العامة للكتاب
جوليان هلتون
منتدى سور الأزبكية
www.books4all.net
نظرية العرض المسرحي
ترجمة : د. نهاد صليحة

نظريـــة

العـــرض المســـرحى

تأليف : جوليان هلتون

ترجمة : د. نهاد صليحه



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٩٤

كلمة وزير الثقافة

تأتى الدورة الرابعة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، وقد تأكد وجوده وتأثيره ، وذلك يؤكد أيضا ما تضمنته قضيتنا من البداية ، اذ ثمة نقص وغياب ، يعانى منه المسرح المصرى ، ولابد من تداركه حتى لا ينحدر .

وقد كان المنهج بأن ننقل تجارب المسرح العالمى من خلال هذا المهرجان الدولى ، لتكون أمام المبدعين المسرحيين المصريين وجمهورهم المتذوق ، وان نترجم المراجع والدراسات التى تتعلق بتلك التيارات المتعددة ، ثم نقيم مسرحا كبناء جديد هو مسرح « الهناجر » ليرتبط بهذه التيارات العالمية تطبيقيا . وبذلك تكتمل دائرة الابداع المؤسس على منهج ، ليقتحمها المبدع المسرحى المصرى ليشحذ طاقاته ويجدد ابداعاته .

فاروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

« من الغبطة أن يصبح الانسان شيخا بين شعوب شابة . لكن ما أقسى الشيخوخة حيث كل شئ هرم » .

هذه لحظة شعرية من قصيدة بعنوان « ايبيريون » : « لهولدرين » ، تكاد تعبر عن فعالية هذا المهرجان ، الذى يربطنا بتيارات التمرد والرؤى الفنية الجديدة من حولنا ، تلك التى لا ترغب فى ان تتشيئ فتندفع بديناميتها الشابة لتجابه دائما ما قبل وبعد الآن ، وتخترق الفضاء المسرحى وتتمرد عليه ، وباحتكاكها الواعى مع الكون ، تغير وربما توسع الفضاء الانسانى .. كى لا يشيخ كل شئ .

أ. د. فوزى فهمى

تمهيـــــد

شكسبير : سوناتا رقم ١٥

حين أتأمل كل شىء حى ينمو
وأرى أن كماله لا يدوم سوى لحظة
وحين أرى على مسرح دنيانا هذا عروضا عابرة وحسب
تتحكم فى مسارها النجوم سراً
وأدرك أن الناس شأنهم شأن البنات
قد تحث الأقدار نموهم حينا وتعرقله حينا
ثم تذوى زهرة العمر فى فورة الشباب
ولا يلبث النسيان أن يطوى جمالها
عندها تبرز صورة هذه الدنيا الفانية أمامى
لتكسب شبابك ثراء رائعا فى ناظرى
إذ يتآمر الزمن السفيه مع الفناء
ليحولوا صبح شبابك الى ليل بهيم
وها أنذا أناصب الزمن العداء حبا فيك
فكل ما يناله منك أعيد غرسه فيك .

الفصل الأول

العرض المسرحى : يكون أو لا يكون ؟

من الشائع أن يلتمس الفنانون فى فكرة خلود أعمالهم عزاء عن حقيقة الفناء ، فنجد هوراس يؤكد أن قصائده أطول عمرا من البرونز [١] بينما يعزى شكسبير حبيبته بأمل التجدد دوما رغم ما يبدده الزمن [٢] . لكن العرض المسرحى ـــ الذى يعد أعمق أشكال التعبير الفنى تأثيرا وحدة وكثافة ، وأيضا أقصرها عمراً ـــ لا ينتمى الى هذا الطراز من الفن الذى يعده مبدعوه أثراً خالداً ، فهو فن تبدعه الجماعة لا الفرد ، وهو فن يظل جوهره العرض الحى والتلقائية وعدم الخلود حتى وإن حفظناه على أشرطة السينما والفيديو ـــ كما نفعل الآن ـــ الى ما شاء الله .

إن هذا الكتاب يسعى الى دراسة فن الأداء وظاهرة العرض المسرحى ، فلا يتناول بالتحليل عروضا بعينها وانما ينكب على فحص الطبيعة التوليدية للعرض المسرحى ، فيحلل طبيعة الزمان والمكان والفعل فيه ، ويطرح نموذجا لوصفه وتشريحه ، ويفحصه باعتباره صيغة من صيغ الاتصال ، ويطرح وسائل قد تيسر لنا فهم هدفه الثقافى الشامل .

وفى كل هذه الأحوال يظل هدفنا الرئيسى ، الذى ينتظم الكتاب فى مجموعه ، هو محاولة سبر أغوار المفارقة المحورية فى فن المسرح واستكشاف جوانبها . وتتلخص هذه المفارقة فى قدرة المسرح على شحذ رؤيتنا للواقع وإدراكنا له رغم أنه وسيلة تعبير تتميز بالاصطناع الواضح والافتعال والزيف . إننا نستطيع فى المسرح أن نشهد بالضبط عملية التحول التى يمر بها المؤدى ـــ سواء كان ممثلا أو

راقصا أو مغنيا .. الخ ـــ ليخلق دوره ، فنشاهده وهو يرتدى ملابس الشخصية ومكياجها الملائم ثم يدلف الى عالمٍ زائف على الخشبة ، كذلك قد ندرك يقينا أن كل حركات المؤدى وإيماءاته قد تم التدرب عليها من قبل وأن نبرات الحزن والفرح فى صوته لا تعدو أن تكون تمثيلا ، ورغم ذلك ، ما أن نشاهده يؤديها فى العرض المسرحى حتى نعتقد بأن ما نراه حقيقة وليس تمثيلا .

خطورة الفن المسرحى وخطره

وفى هذه القدرة على الايهام يكمن خطر العرض المسرحى فى رأى العديد من الفلاسفة ورجال الدين . لقد كان الشعر عامة والشعر المؤدى خاصة يثير ريبة أفلاطون وقلقه إذ لم يكن يرى فى الفن محاكاة للواقع وحسب ، بل كان يراه محاكاة لواقع يحاكى بدوره عالما مثاليا ـــ أى محاكاة لمحاكاة أخرى ، فأصبح فى نظره مصدر شك مضاعف ، إذ قد يفسد الشباب بزيف العواطف التى يصورها والتى كان يراها أفلاطون مصطنعة مفتعلة وغير مرغوب فيها . فالحزن والحب والكراهية والرغبة عواطف على الرواقى الصالح أن يجتنبها فى الحياة والواقع ، فما بالك إذا استعرضها وتباهى بها أمام الناس على خشبة المسرح ! ولهذا السبب اقترح أفلاطون نفى الشعراء من جمهوريته الفاضلة إلا إذا استطاعوا أن يجدوا أسبابا وحججا مقنعة تبرر عودتهم [٣] .

وقد لاقت انتقادات أفلاطون القاسية هوى فى نفس القديس أوغسطين فى أواخر حياته وذلك رغم أنه كان فى شبابه ممثلا وكاتبا مسرحيا . بل إنه تشدد فى موقفه المعارض للمسرح أكثر من أفلاطون فاعتبر العرض المسرحى من عمل الشيطان ولونا من عبادة الألهة الزائفة [٤] . لقد وجد فن المسرح فى كل من أوغسطين وأفلاطون اثنين من ألد اعدائه وأكثرهم سطوة وأعمقهم تأثيرا ، ومازالت حملات النقد الشعواء التى شنها كلاهما على فن المسرح مؤثرة حتى يومنا هذا ، ففى بريطانيا على سبيل المثال ظل المسرح خاضعا للرقابة حتى عام ١٩٦٨ حين ألغيت . ورغم الغائها على الصعيد القانونى ، لا يزال شبح قلم الرقيب الأزرق قائما بيننا ، يمارس رقابة أخلاقية خفية على المسرح .

ومن الجدير بالذكر أن أفلاطون كان ينتمى لثقافة لا تشاركه أفكاره المتشددة تجاه المسرح ، ثقافة أبدع أبناؤها على مدى قرن كامل على الأقل ، الجانب الأعظم مما وصلنا من التراجيديات اليونانية بل وكان فن المسرح فى ظلها يتمتع بأرفع درجات التبجيل والتقدير لدى النظام الديمقراطى الأثينى . ولكن إذا استثنينا هذه الفترة فسوف نجد أن نظرة المجتمع الى فنانى المسرح على مر التاريخ قد شابها الغموض والتناقض فتأرجحت بين الاعجاب الشديد ، بل والوله احيانا بحسنهم ومواهبهم من ناحية وبين النفور من طيشهم ومجونهم واعتبارهم من المفسدين .

النظرة التعليمية الى فن المسرح

كانت قدرة المسرح على التأثير فى جمهوره هى السبب الحقيقى وراء الجدل الدينى والأخلاقى الذى أثير ومازال يثار حوله والذى يرتبط دوما باسم افلاطون واسم أوغسطين ، وإذا أفصح هذا الجدل عن شئ فانما يفصح عن اعتراف ضمنى بطبيعة المسرح المؤثرة وعن خوف حقيقى من هذه القدرة على التأثير . لقد كان أفلاطون يخشى أن يعُود المسرح الشباب على تقبل العادات الأخلاقية السيئة ، فإذا اعتاد شباب الجمهورية وحماتها فى المستقبل مثلا رؤية الألهة على خشبته تلهو فى علاقات حب غير مشروعة مع فتيات صغيرات وحوريات فاتنات دون أن يلحق بها من جراء ذلك أذى ، وهذا هو الأدهى والأمر فى نظره ــ فقد يدفعهم هذا الى محاكاة هذا السلوك .

ولقد أبدى أوغسطين مخاوف مماثلة واستشهد بآراء أفلاطون . وكرد فعل لهذه المخاوف استشهد المسرح فى دفاعه عن نفسه برأى نقيض يؤكد ان عرض الفضائح إنما يعرى حقيقتها ويدينها ويطهر الجمهور من أى نوازع دفينة قد تدفعه الى الرغبة فى مثل هذا السلوك ، فاستعراض الشر على الملأ لا يجرده فقط من أنيابه ، وإنما يرشد المؤمنين أيضا الى سبل تجنب الرذيلة (٥)

لقد استخدم الفلاسفة والقساوسة معا هذه الحجة فى الدفاع عن المسرح ، كما فعل أرسطو مثلا (٦) أو الجزويت (٧) ، وأبدعوا نظريات فى الفن الدرامى تؤكد

فاعليته الجوهرية فى تطهير النفوس وإصلاح الأخلاق وقدرته على تزويدنا بالحقائق العليا والمبادئ الأخلاقية الراسخة . فنجد أرسطو يدافع عن التراجيديا ضد هجوم أفلاطون فيدعى أن لها تأثير « تطهيريا » — أى أنها تطهرنا من عواطف الشفقة والخوف ، أو ربما عبر اثارة هذه العواطف (٨) . كذلك قام رجال الكنيسة فى العصور الوسطى بدعم وتشجيع مسرحيات الأسرار والأخلاق كوسيلة لإدماج رسالة الكتاب المقدس فى الممارسات والمتع المسرحية التى كانت فى ذلك الحين لا تزال فى جوهرها وثنية الأصل والطابع . ولهذا السبب أيضا احتل النشاط المسرحى المدرسى مكانا رئيسيا فى مناهج التعليم فى عصر النهضة ، كما تبنى الجزويت صيغة دراما التضحية والاستشهاد كوسيلة رئيسية فى الترويج والدعاية لمذهبهم ، فكانت عظيمة التأثير .

اجتمعت الآراء إذن على قوة وفاعلية المسرح كوسيلة تعليمية . لكن يبقى السؤال : ماذا يعلمنا المسرح؟ وهو سؤال قد يولد اجابات متناقضة تماما كما ندرك إذا تأملنا الخطوط العريضة للجدل الذى دار حول المسرح عبر التاريخ والذى اعتبره وسيطا للخير من ناحية وللشر من ناحية أخرى . والحق أنه سؤال تستحيل الاجابة عليه ، فهو سؤال لا يختلف فى جوهره عن السؤال الذى يثيره عرض مشاهد العنف على شاشة التليفزيون والجدل المستمر الذى يدور حول هذا الموضوع : هل تصوير العنف يشجع الناس على ممارسة العنف أم ينفرهم منه؟ وتشير الدلائل أن تصوير العنف قد ينتج كلا من الأثرين وأن الأمر يتعلق بطبيعة المشاهد فى نهاية الأمر .

هل هو فن يمكن دراسته ؟

إذا كان العرض المسرحى كما ذكرت آنفا هو فن الأداء الحى التلقائى العابر ، فهل يمكننا دراسته ؟ وهل من المطلوب دراسته ؟ يمكننا بالطبع دراسة فن العرض المسرحى بوسائل عدة منوعة مثل التردد على المسارح كجزء من برنامج دراسى ، أو توظيف أساليب التدريب الفنية المستخدمة فى البروفات وتقنيات المعامل المسرحية وإدماجها فى عملية التدريس .

وقد اتاحت لنا السينما والفيديو إمكانية تسجيل العروض بل وتحليلها أيضا تحليلا تفصيليا عميقا بصورة قد لا تتأتى لنا عند مشاهدة البروفات الحية للعرض نفسها . ونحن لا نغفل هنا بالطبع الاختلاف الكيفى الواضح بين الحدث نفسه وبين صورته المسجلة . لكن تطور أساليب التسجيل وتقدمها كفيل بتضييق الفجوة بين العرض الحى والعرض المسجل .

وتتضمن دراسة فن العرض البحث فى أمرين ثقافيين هامين : فهى تقودنا أولا الى استكشاف كيفية تحول الخيال ، أو ما يفوق الخيال الى واقع ، وهى تدفعنا ثانياً الى استكشاف العلاقة بين الواقع وبين الصور المختلفة التى نعرض من خلالها هذا الواقع . إن تحويل فكرة ما أو شخصية خيالية الى كيان حى ملموس يعنى تجسيدها (incarnation) ، فهو فعل تجسيد يحول الفكرة أو السطور المطبوعة الى أصوات وحركات . وقد كانت فكرة التجسيد هذه سبباً فى توجس الكنيسة المسيحية بالذات من المسرح واعتباره ظاهرة ثقافية شائكة ، فاللاهوت المسيحى كما تعبر عنه الآيات الأولى فى إنجيل حنا يصف المسيح كتجسيد لفكرة أو كلمة ، فهو الكلمة وقد تجسدت لحما ودما . كذلك ، وثانيا ، فإن تحويل نص مطبوع الى عرض مسرحى يشكل فعل تحويل تام من طبيعة الى أخرى (transmutation) إذ يبدل نظام نقل للمعلومات وهو الطباعة بنظام آخر هو العرض المسرحى . ووفق هذا يصبح الأداء المسرحى أو العرض نقطة الوصل بين اللغة والفعل ، وإذا كانت ثمة جوانب فى ثقافتنا تستوجب الدراسة فهى اللغة والفعل .

وإذا اتفقنا على ضرورة دراسة الأداء والعرض المسرحى فما هى الخطوات التى يجب أن نتبعها ؟ قام البعض بمحاولات للتوصل الى مجموعة من القواعد التوصيفية والجمالية لتنظيم عملية تسجيل العرض المشرحى ، لكن هذا الهدف المتواضع لم يتحقق ، فقد أفرزت تلك المحاولات ركاماً من التفاصيل الفرعية المعقدة أفقدتها قوتها وفاعليتها [٩] . وهناك محاولات أخرى لخلق معايير علمية لتعريف فن العرض والأداء عن طريق البحث عن روابط وعلاقات تبادل وتجاوب بين الاستجابات الجمالية والاستجابات العصبية والفسيولوجية لدى كل من المؤدين والمشاهدين ،

لكن هذه المحاولات أيضا أفرزت كماً رهيبا من المادة العلمية التى يستحيل معها التوصل الى نتائج محددة ــ حتى الآن على الأقل [١٠] .

ولهذا فقد فضلت أن أتجنب منهج دراسة فن العرض والأداء من خلال ملاحظة واستقراء عدد من الاستجابات المختلفة لعدد من العروض المحددة التى تنتمى الى نوعيات متعددة ، وآثرت أن أسلك طريقاً أقل وعورة ، فأبدأ باقتراح بعض الفرضيات التجريبية المؤقتة حول أثر العرض المسرحى ودلالاته الثقافية العامة ، وقد يستطيع البحث العلمى فيما بعد اثبات صحة هذه الفرضيات النظرية عن طريق القياس العلمى الدقيق المنظم لاستجابات الأفراد لعروض بعينها . وتعتمد الفرضيات العامة التى سوف أطرحها حول طبيعة وتأثير العرض المسرحى فى مجموعها على دراسة متأنية .وفق المنهج التجريبى للأهداف التى سعى بعض الكتاب والمسرحيون الى تحقيقها من خلال عروض ونصوص محددة . وفى هذا أعترف بأننى سوف أولى نواياهم الفنية أهمية أكبر من أهمية استجابة المتفرج وردود فعله .

لقد قامت دراسة أرسطو لفن الشعر على أساس منطقى يثبت ضرورتها ، ويتشكل هذا الأساس من فرضيتين ، الأولى تقول بأن الشعر هو أرفع انجازات الروح الانسانية وعلى هذا فهو جدير بالدراسة أولا وقبل كل شىء ، والثانية تقول بأن الشعر يجسد ويضىء لنا المبادىء الانسانية العامة التى تحكم حياتنا والتى تخفيها عن عيوننا بالضرورة تفاصيل التاريخ الكثيفة . وبهذا المعنى يصبح الشعر أقل تعقيدا من التاريخ [١١] ، ولكل من هذين السببين يدرج أرسطو دراسة التاريخ تحت دراسة فن الشعر .

ونستطيع فى موقف تبرير دراسة فن العرض والأداء أن نقيم فرضيتين مماثلتين لفرضيتى أرسطو ، فإذا كان العرض المسرحى يتفوق على معظم الأنشطة الانسانية الأخرى فى تعدد مهارات صانعيه وتنوعها وما يتطلبه من قدرات تجارية وتكنولوجية وإدارية ، تكون فرضيتنا الأولى وفق ذلك ، هى أن تحليل فن العرض والأداء يمثل فى الوقت ذاته دراسة لواحد من أعقد الأنظمة السلوكية المركبة التى اخترعها الانسان . أما الفرضية الثانية فهى أن فن العرض والأداء ليس فنا تاريخيا وصفيا فقط ، يعيد بناء

التاريخ فى صورة الشعر ، بل هو أيضا فن ذهني ، نظرى ، معرفى ، يتخيل عوالم بديلة لكنها ممكنة . وأما الفرضية الثالثة فهى أن فن العرض ليس نشاطا تنفيذيا — أى لا يقتصر على التنفيذ وإعادة تقديم إبداع سابق لآخر فى ثوب جديد ، بل هو فن إبداعى ، ينشىء شيئا جديدا أصيلا ويتحول فيه الابداع السابق — أى النص الذى يقدمه — الى وسيلة لتحقيق غاية جديدة مبتكرة هى العرض نفسه .

وربما كان أهل المسرح أنفسهم هم أشد المعارضين لدراسة فن العرض والأداء ، وأكثرهم بأساً ، فقد جرت العادة فى مجال المسرح على اعتبار الترفيه والدراسة الجادة هدفين متعارضين ، وهذا رأى يمكننا ضحده بسهولة ، أولا لأن التعليم الناجح قد ارتبط بالمتعة منذ القدم ، فأقدم الحكم المأثورة فى مجال التعليم حكمة تنصح المدرس بأن يحول التعليم الى متعة وهذا ما يفعله المسرح تماما . وثانيا لأن العملية المسرحية ذاتها تتضمن بالضرورة عملية تعليمية فهى لا تتحقق دون التدريبات أو البروفات التى يخضع لها دعاة المتعة والترفيه أنفسهم .

ليس هناك إذن تناقض بين المتعة والتحليل المدرب المبنى على الدراسة ، بل ان فهم العملية المسرحية هو متعة فى حد ذاته ، وكلما تعمق الفهم إزدادت المتعة . واذا قال البعض أن المسرح لا يجب أن يخضع للدراسة لأنه نشاط هروبى ينطلق بنا بعيدا عن الواقع الى عالم الخيال ، علينا أن نتذكر أن العقل الاليزابيثى لم يكن يرى تعارضا بين الواقع والخيال بل كان يراهما مكملين أحدهما للآخر تماما مثل أيام العمل وأيام العطلة [١٢] . فالمسرح أجازة من الواقع نخلع أثناءها ملابسنا العادية ونظرتنا الضيقة الاعتيادية الى الحياة وأمورنا اليومية لندلف الى مجال غريب لا نألفه يشبه عوالم الأحلام . وقد يبدو هذا التفسير على السطح بعيدا كل البعد عن « التطهير » بمعناه الأخلاقى الذى طرحه أرسطو ، لكنه ليس كذلك فى الحقيقة ، ففى كل من النظرتين — الأرسطية الإبيزابيثية — الى المسرح ، يلعب العرض المسرحى دورا هاما فى تحرير النفس من نوازعها العدوانية ورغباتها المكبوتة تماما كما يفعل الكرنفال الشعبى بالمعنى الذى قصده باختين [١٣] . ومن هذا يتضح أن النظرة

السلبية الى المسرح كنشاط هروبى إنما تفصح فى حقيقة الأمر عن رؤية عميقة لوظيفته الاجتماعية المركبة .

وعلى هذا فإننا حين ندرس فن العرض والأداء إنما ندرس فى حقيقة الأمر كيف نمتع أنفسنا بصورة أفضل كمؤدين ومتفرجين ، دون أن نغفل أن البحث عن المتعة لا يعفينا بالضرورة من العمل الشاق ، والانضباط والدراسة الدقيقة ..ودراسة فن الأداء والترفيه تتطلب كل هذا من المؤدى ، فإذا أجاد كل مؤدى فنه ــ سواء كان راويا أو حكواتيا أو حاويا أو لاعبا فى سيرك أو مبارزاً أو موسيقيا أو مشعوذاً أو ساحرا ــ فلا ضير عليه من نقد النقاد ولن تصيبه سهامهم .

العرض المسرحى فن مسموع مرئى

لا يعتمد فن العرض والأداء فقط على رواية القصص الممتعة ، فالكتب تستطيع أن تؤدى هذه المهمة . لكنه يشتمل على نوعين آخرين من المهارات ، وهى مهارات تجاهلها المسرح على مدى أربعة قرون الى حد ما ثم عادت تلقى اهتماما هذه الأيام ولهذا أسباب أولا : لقد أدى ظهور وسائل الاتصال المسموعة المرئية مثل السينما والتلفزيون الى تغيير القاعدة التى ترتكز عليها ثقافتنا من قاعدة نصية (أى من الكلمة والنصوص المكتوبة) الى قاعدة مسموعة مرئية (أى تعتمد على الصوت والصورة) ، فطريقتنا الآن فى حفظ المعلومات وبثها وأساليبنا فى استيعابها بل وأسلوب حياتنا برمته قد أصبحت تخضع حاليا بصورة متزايدة لقواعد سمعية بصرية بدلا من القواعد النصية السابقة . ومن جراء هذا انخرطت مهارات القراءة والكتابة فى سياق جديد / قديم يشتمل على المهارات السابقة عليها والمولدة لها وهى مهارات المشاهدة والاستماع ، فغدت جزءاً من كل ــ تماما مثل النص المسرحى الذى لا يشكل إلا جزءاً من العرض المسرحى ، وهو جزء لا يعد أساسيا فى تحديد هوية العرض على أية حال .

ثانيا : فى السوناتا التى تتصدر هذا الكتاب ، يعدد شكسبير أسبابا ومبررات تجعلنا ننظر الى فن العرض باعتباره سلاحنا الأمامى فى معركتنا مع الزمن . ورغم ما

قد ينطوى عليه هذا القول من تعميم ساذج مخل ، فلا شك أن كل عرض مسرحى يعد فى أحد أبعاده تأملا فى معنى الزمن العابر والوجود الزائل ، ولقد كان شكسبير مثلا على يقين تام بأن العرض المستمر لأعماله هو أضمن وسيلة لخلوده .

ولعل امكانية الأداء المستمرة هذه هى ما تجعل فنون العرض والأداء أقل ارتباطا بالزمن من الفنون التشكيلية مثلا ، رغم ما ينطوى عليه هذا القول من مفارقة ، فاستحالة تكرار عرض ما — لمسرحية يوليوس قيصر مثلا — تكراراً مطابقا فى زمن آخر ، يحرر المؤدين المعاصرين للعمل من ضرورة التزام الدقة التاريخية فى الاعادة ، ومن ناحية أخرى ، حين نذهب نحن المتفرجون لمشاهدة عرض ليوليوس قيصر فإننا نذهب لا من باب الورع التاريخى أو تقديساً لذكرى مبدعها ، بل نذهب لأننا نعتقد أن المسرحية تتصل اتصالا وثيقا بحياتنا وتخاطب واقعنا . وحين نكف عن هذا الاعتقاد سنكف عن رؤيتها . وبهذا المعنى تحيا مسرحية شكسبير فى حاضر دائم وتتجد فى كل عرض ، ويشير شكسبير الى هذه القدرة على التجدد المستمر فى نهاية سوناتته رقم ١٥ ، وهى قدرة تنبثق من حقيقة بسيطة علينا أن ندركها وهى أن المؤدى قد يموت لكن فن العرض والأداء يستمر ، والممثل يختفى لكن الشخصية المسرحية التى يؤديها تعيش ، ورغم أن يوليوس قيصر قد مات من زمن إلا أنه فى كل ليلة يبعث فى مكان ما ليحيا بيننا .

عناصر نظرية « فن الشعر »

فى كتابه فن الشعر الذى لا يزال أكثر الأعمال التى تتناول فن الشعر الدرامى إنتشاراً وتأثيراً ، استخدم أرسطو مزيجا من الملاحظة التجريبية والاستنتاج المنطقى ليحدد عناصر الشعر الدرامى وكيفية اتحادها وتفاعلها فى العمل . وسوف أنتهج هنا منهجا مماثلا فى فحص عدد من العناصر الرئيسية أو رؤوس الموضوعات التى يمكننا من خلالها إنشاء نظرية فى فن العرض المسرحى . وإذا كان اهتمام أرسطو قد انصب بالدرجة الأولى على التأليف الدرامى الأدبى ، فإن جهدى هنا سوف ينصرف تماما الى التكوين المسموع المرئى للعرض المسرحى .

يرصد أرسطو فى القصيدة الدرامية ستة عناصر مكونة هى الحبكة والشخصية والرسالة أو الفكر واللغة الشعرية والموسيقى وأخيرا المنظر [١٤] . وتتسيد الحبكة العناصر الأخرى لأن الحدث يمثل شرطاً أساسيا لتحقق الدراما ، ولا يقصد أرسطو بالحبكة الحقائق التى تشكل معطيات الحدث فقط ، بل أيضا الطريقة التى تقدم بها هذه المعطيات . وقد وصف كورنى فيما بعد هذا الجانب من الحبكة « بالعلاقة بين المشاهد وترابطها » [١٥] . وبعد الحبكة تأتى الشخصية لأن الشخصية وفق رأيه لا تكشف عن نفسها إلا من خلال حدث ما أو من خلال استجاباتها للأحداث . أما الرسالة أو العبرة فى العمل فهى الحل أو النتيجة التى يتمخض عنها الصراع بين شخصية ما وبين الأقدار . وقد يدرك الجمهور هذه الرسالة وحده أو بمعونة الجوقة باعتبارها مفسرة مغزى العمل . ويشير كل من عنصرى اللغة الشعرية واللحن أو الموسيقى الى النسيج الصوتى المسموع للقصيدة من ناحية وإلى القواعد والأبنية اللغوية المستخدمة من ناحية أخرى ــ أى أن هذين العنصرين يشتملان بالضرورة على عنصر من عناصر الأداء والعرض وإن لم يكن بالضرورة مسرحياً خالصا . وأخيرا يذكر أرسطو المنظر الذى يعده عنصراً إضافيا اختيارياً .

وحين تتحد هذه العناصر تكون فيما بينها ما أسماه أرسطو « بالمحاكاة لحدث ما » . فالتراجيديا تستخدم الشعر لتعيد بناء حدث هام وقع فى الماضى وتعيد طرحه فى قالب درامى ـــ كصعود أوديب الى المجد وانهياره الى حضيض الإثم مثلا . وفى إطار هذا التعريف يمثل عنصر العرض والأداء مكانة ثانوية بالنسبة لفعل الاسترجاع وإعادة البناء والطرح للحدث عن طريق الخيال والشعر من ناحية ، وبالنسبة أيضا لعمليات الاستقبال التى يتوصل من خلالها الجمهور الى تلمس ملامح البناء الشعرى الجديد .

وربما كان تعريف أرسطو للتراجيديا كمحاكاة لحدث وقع فى الماضى هو السبب الرئيسى الذى يفسر تجاهله لعنصر العرض فى ذاته ، فالعرض المسرحى ظاهرة تتفوق على غيرها فى سرعة زوالها وخضوعها للعمليات التاريخية ، كما أنه يستحيل أن نوحد حرفيا فى آن واحد بين الحقيقة الشعرية الخالدة العالمية ، وبين ساعة زمن عابرة على

المسرح هى كل عمر العرض . واذا كانت التراجيديا هى فن الحنين الى الماضى الذى ينهض على مشاعر الذنب والندم لضياع قيم مقدسة تنتمى الى عصر ذهبى ولى واندثر ، فإن العرض المسرحى الذى ينتمى صراحة ودون حياء الى الحاضر لا يمكن أن يشكل جزءا منها . ورغم ذلك ، فإن التراجيديا هى المجال الحيوى الذى تتجلى فيه قدرة العرض المسرحى على ربط الماضى بالحاضر إذ تقوم بتحويل وحدة من وخدات الزمن التاريخى الماضى الى وحدة زمنية حاضرة فى العرض .

فالعرض المسرحى يتيح لنا أن نعايش فى آن واحد مسرحية أوديب كتجربة جديدة للمرة الأولى ، وأن نعايشها أيضا كحادثة تاريخية فى الماضى ، وأيضا كاسترجاع شعرى لأسطورة لها دلالات محورية فى ثقافتنا . وليس ثمة ما يمنع من تواجد هذه المستويات الثلاثة للمعايشة الفنية فى وقت واحد فى خطوط متوازية ، فليس هناك قانون معرفى أو سيكولوجى يحول بيننا وبين التواجد على مستوى الوعى فى نظامين زمنيين مختلفين أو أكثر فى نفس الوقت . والعرض المسرحى يتوسط بين الشعر والتاريخ ليتيح لنا داخل مجرى الزمن لحظات معينة نتأمل فيها كل ما هو خالد أبدى .

العرض المسرحى وتوليد الأساطير

حين تتحد القدرة على تمثيل القصص بالقدرة على تحدى الزمن تتولد الأسطورة والأسطورة هى قصة خيالية ــ بمعنى انها لا تنتمى الى التاريخ بمفهومه التسجيلى ، لكنها أيضا قصة حقيقية بمعنى أن الثقافات المتعاقبة تحدد هويتها وتعرف نفسها من خلال تفسيراتها المختلفة للمعانى المتعددة التى تولدها الأساطير . ومن ثم فإن أوديب وهاملت وفاوست شخصيات خيالية ، لا أصل لها فى الواقع ، ورغم ذلك فهى من أقوى الشخصيات فى ثقافتنا . قد يكون هاملت شخصية خيالية تماما لكنه يبدو فى نظر من عايشوا صراعاته وآلامه أكثر واقعية وحقيقية وحضورا من العمة دوريس العجوز التى نراها فى الكريسماس مرة كل عام ، أو من أى شخصية تاريخية حقيقية من معاصريه . وبالاضافة الى ذلك تتحول الأسطورة فى العرض

المسرحى الى تجسيد حى ويصبح المؤدى بدوره التجسيد الملموس لعنصر أساسى من عناصر الوعى الجمعى .

وإذا كانت مشاهدة أفعال التجسد والتجسيد هذه على خشبة المسرح تمثل فى نظر البعض نوعا من « الهروب » فإنه هروب يستحق أن نوليه اهتماما كبيرا بدلا من تجاهله وإدراجه تحت باب الترفيه والمتعة ، كما يستحق منا أن نتساءل عن مصدر المتعة فيه . وتتطلب الاجابة أن نتأمل قليلا طبيعة الأسطورة وسبب استمرارها .

تحقق الأساطير خلودها عن طريق الاستعادة الموسمية ، فكما تعود المواسم تعود الأساطير أيضا فهى ترتبط دائما بفصل من فصول العام أو مهرجان أو احتفال سنوى . والعودة الموسمية للأسطورة لا تعنى مجرد التكرار ، بل تشتمل أيضا على معنى التوازن ـــ التوازن بين الشتاء والصيف ، وبين الربيع والخريف . وتؤثر الأنماط الموسمية تأثيرا ملموساً فى بناء العروض المسرحية وكذلك وظيفتها الاجتماعية ، فهى تتيح للعرض المسرحى أن يستكشف من خلالها واحدة من أهم المفارقات الزمنية فى ثقافتنا .

وتتجلى هذه المفارقة بوضوح فى تلك العلاقة الوثيقة التى يقيمها شكسبير بين المؤدى والزمن ، فالمؤدى يبدو عنده وكأنه يحيا فى حاضر مستمر من ناحية ، بينما ينتمى من ناحية أخرى الى دورة الحياة الموسمية من الميلاد الى الفناء . وفى مسرحية **كما تهوى** يفسر لنا جاك فى واحد من أشهر المقاطع الشكسبيرية كلمة « المسرح » (stage) المبهمة وما تحمله من توريه . فالعالم مسرح (stage) لكننا ندركه دائما فى مرحلة (stage) معينة من التطور يوشك أن يتخطاها الى مرحلة أخرى ليتحول الى عالم يختلف عن الحاضر . وتقيم هذه الفكرة تقابلا متوازنا بين قوتين متساويتين ومتعارضتين مظهريا فى الدورة الموسمية وهما الموت الفردى والحياة التوليدية . وينحل التوتر الناتج عن التقابل فى حزن فردى من ناحية ـــ يتبلور فى جملة جاك « لا مفر من الموت » ـــ كما ينحل أيضا فى حالة من التفاؤل الجماعى تتجلى فى عبارة « سوف ننمو ونزدهر » . وينطبق هذا أيضا على العلاقة بين الأسطورة وصانعها ، فصانع الأسطورة يموت حين يحين الأجل لكن الأسطورة لا يحدها أجل وتحيا من

خلال السرد الى ما لا نهاية . وكذلك الحال مع قيصر ، فإن كان قيصر قد مات فإن أسطورته باقية وسوف تعيش من خلال المحاكاة المسرحية الى ما لا نهاية .

ولأن المسرح يحيا دائما فى الحاضر أو زمن المضارع المستمر فإنه يصبح البؤرة الطبيعية التى تتركز فيها الذاكرة الحية ويصبح كل مؤدى بوقاً لها . والمسرح أيضا وسيلة هامة تحفظ لنا فى الحاضر فى صورة مجسدة عمليات التطور الثقافى التى مررنا بها والتى تنتمى تماما الى الماضى ولا يمكن استعادتها إلا من خلال المسرح .

إن تكرار العرض المسرحى وإعادة تقديمه مرات ومرات يحقق توازنا موسميا بين الاستمرارية والبقاء من ناحية وبين التحلل والفناء من ناحية أخرى . بل إن البروفات والتدريبات المسرحية على العرض التى ينخرط فيها الممثل تشكل عملية تاريخية وموسمية فى آن ، فهى تاريخية بمعنى أن المؤدى يخلق دوره فى زمن محدود ينتهى بانتهاء البروفات . لكن عمل المؤدى فى البروفات لا ينتهى بانتهائها بلَ يفضى الى تطور فى ناحيتين ، فالجهد الابداعى الذى يبذله يساهم فى تطوير كل من شخصيته ومعنى الدور تطويرا مطرداً ، كما يمثل بحثاً فى عمليات التحول والابدال التى يتم من خلالها إنشاء علاقة شبه دائمة بين وعيين — وعى المؤدى من ناحية ووعى الدور أو الشخصية التى يمثلها من ناحية أخرى . وعملية التحول هنا تختلف عن التحول أو مسخ الكائنات عند الشاعر أوفيد حيث نجد البشر يتحولون الى أزهار أو أشجار الى الأبد دون أمل فى العودة الى صورتهم الأصلية . أما عملية التحول فى فن الأداء فتحتمل العودة ، فالممثل الذى يؤدى دور هاملت يعود الى نفسه بانتهاء الدور رغم ما قد يعلق بها من آثار الدور .

وهذه العمليات التى ذكرناها ليست وليدة الصدفة بل هى جزء من نظام ثقافى مركب تنطوى طبيعته على بعد جسدى ملموس من ناحية ويمثل من ناحية أخرى استعارة ذات أبعاد كونية . وحتى نتمكن من دراسة هذا النظام الثقافى علينا فى البداية أن نتفحص مكوناته وكيفية تفاعلها وإمكانية ووسائل تعريفها وتصنيفها .

الفصل الثانى

هل نحتاج نظرية جديدة لفن المسرح ؟

يلخص أرسطو فى كتابه فن الشعر رأيه فى عنصر الفرجة ــ أو المنظر ــ كما يلى :

« حقا إن للمنظر المسرحى جاذبية عاطفية خاصة لكنه أضعف عناصر العمل الدرامى فنا وأقلها ارتباطاً بفن الشعر ، فقوة تأثير التراچيديا لا تعتمد على العرض والممثلين ولا يؤثر غيابهم فيها . أضف الى ذلك أن المناظر الباهرة تعتمد على فن ومهارة عامل الآلات فى المسرح لا على فن ومهارة الشاعر .» . [1]

إننا لا ندعى بالطبع أن فن التراجيديا لا يمكن أن يتحقق بعيدا عن العرض المسرحى . لكن تشريح أرسطو للتراجيديا وتحليلها الى نص وأداء تمثيلى ومؤثرات مسرحية بخلق انطباعا لدى القارىء بأن العرض المسرحى ما هو إلا جماعٌ من فنون متجاورة تنتظمها علاقات مفككة واهية ، وليس فنا يدمج فنونا عدة فى فن واحد مركب قائم بذاته . لقد أكد جيرار مانلى هوبكنز أن الشعر لا يتحقق إلا عند قراءته وأنا بدورى أؤكد أن النصوص المسرحية لا تتحقق إلا فى العرض المسرحى .

إن رأى أرسطو يشتمل على ثلاثة غيوب واضحة ، أولها وأخطرها هو انكاره لوجود فن العرض المسرحى كفن مستقل عن فن الشعر الدرامى . ولو كان هذا هو الحال لما وجدنا الدكتور جونسون (وكان يكن احتقاراً عميقا للممثلين لازمة طول حياته) يعترف لصديقه بوزويل فى حزن وأسف أن النصوص المسرحية الضعيفة نفسها قد تتحول على أيدى الممثلين الى عروض مسرحية جيدة .

وفى هذا الاعتراف وضع جونسون يده على حقيقة هامة وهى عدم وجود علاقة حتمية بين القيمة الأدبية لنص درامى وقوته كعرض مسرحى [٢] . أما الخطأ الثانى الذى يعيب رأى أرسطو فهو نظرته الى خيال المؤلف المسرحى كخيال أدبى خالص أو خيال تغلب عليه الصفة الأدبية . إن مهمة الكاتب المسرحى هى إدماج الكلمة والصورة كأساس لمسرحيته ، فنصه لا يعدو أن يكون عنصراً فى مزيج مركب من الأساليب الجمالية التى تتحد لتولد عملا مرئيا مسموعاً . ويقود الوعى بالعلاقة التكميلية بين الكلمة والصورة عددا كبيرا من المؤلفين الى الإفاضة فى الارشادات المسرحية التى تصف المنظر المسرحى والحركة والأصوات . ورغم أن مسرحيات شكسبير تفتقر الى هذه الارشادات الصريحة إلا أنها تحفل بالإرشادات المتضمنة فى ثنايا النص، وخاصة فى تعليق الشخصيات على مظهر ونبرات بعضهم البعض .

ورغم ذلك ، ما زالت النظرة الى العرض المسرحى كفن ينتمى الى أصول أدبية نصية هى النظرة السائدة بل ان العديد من نقادنا المعاصرين يتبنونها ضمنا حين يستخدمون مصطلح « نص العرض » فى التمييز بين العرض المسرحى لعمل ما ونصه المقروء [٣] . وفى التعريف الذى سوف أطرحه لطبيعة العرض المسرحى ستختلف النظرة الى النص فيصبح أولا ، عنصرا اختياريا وليس اجباريا ، وثانيا : سجلًا مكتوباً لما حدث وليس خطة محكمة راسخة لاسترجاع حدث مسموع مرئى .

والعيب الثالث والأخير فى نظرة أرسطو الى العرض المسرحى عيب دقيق لا يسهل اكتشافه ، لكنه لا يقل قوة عن العيوب الأخرى فى تفنيد حجته وتعرية نظرته الأرستقراطية المترفعة الى الفن . إن العرض المسرحى فن جماهيرى شعبى ينفتح على العامة والأميين . أما القراءة فهى فن الخاصة ونشاط فردى . وفى تفضيله للنص المقروء على العرض ينطوى موقف أرسطو على رفض ضمنى لشكل فنى جماهيرى يسهل فهمه وتذوقه لصالح شكل فنى خاص لا يفهم قواعده إلا القلة .

العرض المسرحى ومسرح الحياة

يضمن شكسبير فى كل مسرحياته ايمانه بالطبيعة الخاصة للعرض المسرحى وفى أحيان كثيرة يصرح بها فى مقاطع تتأمل العلاقة بين المسرح والحياة . ففى

حديث جاك المسهب عن الحياة كمسرح كبير فى كما تهوى نجده يفسر مفهوم المسرح من ناحية والحياة من ناحية أخرى إذ يقول :

ما الحياة إلا مسرح كبير
وما البشر جميعا نساء ورجالا سوى لاعبين
يعرفون متى يدخلون ومتى يخرجون
وكل انسان يلعب فى وقته المخصص أدوارا عدة
ففصول مسرحيته هى سبعة من مراحل العمر .

(كما تهوى ــ الفصل الثانى ــ المشهد السابع ــ أبيات ١٣٩ ــ ١٤٣)

اننى لا أقصد هنا أن أوحد بين شكسبير وإبداعه توحيدا ساذجا ، رغم اننى اعترف اننى أسمع صوته واضحا فى هذه الأبيات . إن ما يهمنى هنا هو كلمات « المسرح » و« اللعب أو التمثيل » و« الدور » و« الفصل » التى ترد فى خطاب واحد وتكتسب دلالات عديدة فتمزج على مستوى المعنى بين عالم العرض المسرحى وعالم التجربة الواقعية فى استعارة مسرح الحياة . فلنتأمل هذه الكلمات :

١ ــ **المسرح** : (stage) لكلمة (stage) معان ثلاثة تنطبق كلها على العرض المسرحى ، فالمعنى الأول ــ خشبة المسرح ــ مصطلح يشير الى السطح الذى يتحرك عليه الممثل ، والمعنى الثانى « مرحلة » يشير الى وحدة قياس زمنية أو مكانية غير محددة الطول ، والمعنى الثالث ــ « مرحلة » أيضا ــ يشى بالتحول أو النمو والتطور . وحين تتحد هذه المعانى الثلاثة تصبح خشبة المسرح المادية مقياسا مرنا لمرحلة معينة من مراحل النمو والتطور فى عقل دائب التحويل والتحول .

٢ ــ **الفصل** : (Act) مثل كلمة (stage) تحمل كلمة (Act) ثلاثة معانى رئيسية . فالمسرحية تنقسم الى فصول ومشاهد ، والفصل هو وحدة من وحدات زمن العرض ليس لها طول محدد . ويشير المعنى الثانى لكلمة (Act) الى أى حادثة أو فعل يحدث داخل زمن الفصل المسرحى ، أما المعنى الثالث وهو التمثيل فيصف العملية السيكولوجية والجمالية التى يمر بها شخص ليؤدى دور شخص آخر . وفى المسرح

تتحد المعانى الثلاثة للكلمة لتعنى حادثة أو فعلا يستغرق زمنا ما ويتحقق فى إطار مجموعة من القواعد السيكولوجية والجمالية التى تحكم عملية العرض والأداء المسرحى

٣ ــ **اللعب والتمثيل** : (Play) . ولهذه الكلمة أيضا مثل سابقتيها معان ثلاثة ، فهى تصف جماع الأحداث والأفعال فى العرض المسرحى بالمعنيين الإدارى والظواهرى حين تستخدم بمعنى « المسرحية » ، كما تعنى أيضا « اللعب » فتشير بذلك الى أن أحد المصادر الرئيسية لنظام العرض والأداء المشار اليه آنفا هو اللعب والألعاب .

٤ ــ **الدور** : (Part) . ولا تختلف هذه الكلمة عن اخواتها السابقات فهى أيضا تشير الى ثلاثة معانى فهى تعنى « الجزء » كما تعنى أيضا « الدور » وتحدد بذلك شكل العرض عن طريق تقسيمه الى وحدات طوليه يفصلها دخول الممثلين وخروجهم ، وأيضا عن طريق توزيع الأدوار بين الممثلين ، فأى مسرحية هى فى نهاية الأمر جماع أجزائها الزمنية والأدوار أو الشخصيات التى تطرحها . ولكلمة (Part) معنى آخر هو « جزء من كل » وذلك حين ترد فى سياق الاستراتيجية العامة للمسرح القائمة على التمثيل بالجزء للكل ، ذلك أن إدراك أى حدث فى كليته واكتماله يعتمد ، بالدرجة الأولى ، فى حالة المسرح على تقديمه من خلال أبرز أجزائه .

الشروط الأساسية لتحقق العرض المسرحى

حتى نفهم طبيعة عملية العرض المسرحى علينا أن ننظر اليها كعملية جسدية مادية من ناحية ، ومجازية استعارية من ناحية أخرى . أما المتطلبات الجسدية واللازمة لتحققها فهى ثلاثة : مكان للعرض والأداء ، زمن مخصص للعرض والأداء ، وممثل أو ممثلون . وكلمة ممثل هنا لا تعنى فقط الممثل الحى ، بل تصف أيضا أى عنصر يشارك فى أداء الحدث وإن لم يكن بشراً ، وان كان جماداً . وعادة ما يكون المؤدى ممثلا أو مغنيا ، لكنه قد يكون أيضا فى بعض الأحيان دمية أو بناءً معمارياً (كما يحدث فى عروض الصوت والضوء) ، أو صوتا مجرداً كما يحدث فى

الدراما الإذاعية . وتستخدم العروض عادة أنواعاً مختلفة من المؤدين تتراوح بين عناصر ووحدات المنظر المسرحى وبين المؤدين البشر . ومن الناحية النظرية ، لا توجد قواعد تحدد حجم مكان العرض المسرحى أو مدته الزمنية أو عدد المؤدين . ولكن الأمر يختلف من الناحية العملية ، فاعتبارات إمكانية الاستماع والرؤية تتحكم عادة فى تقليص حجم مكان العرض بدرجة ما ، كما تتحكم قدرة احتمال وصبر الجمهور فى تحديد زمن العرض الى مدة معقولة ، كذلك فإن عدد المؤدين إذا زاد عن الحد المعقول سيصيب الجمهور بالحيرة واللبس والبلبلة .

ونحن نتعرف على المكان والزمان والمؤدين فى العرض المسرحى نتيجة لوجود عدد من أفعال الإشارة والتعريف والتمييز التى تدلنا عليها . وأنا أقصد بفعل الإشارة والتعريف أن يقوم شخص ما أو عنصر ما فى العرض بذكر مكان العرض وزمنه وعناصره الأدائية أو الإشارة اليهم إشارة تميزهم عن نظائرهم خارج العرض المسرحى . ويستند إجراء الاشارة والتخصيص هذا فى العرض المسرحى الى قاعدة ثنائية تقول بأن لكل شىء فى العالم الواقعى نظيراً على خشبة المسرح والعكس صحيح .

وتشبه ثنائية العالم / خشبة المسرح هذه ثنائية أيام العمل / أيام العطلة التى ذكرناها من قبل . وعلى المستوى العملى يتحقق إجراء الإشارة وفق القاعدة الثنائية المذكورة حين نرى ممثلا — مثلا — يمشى على منصة مسرحية من الخشب العارى ثم نسمعه يقول وهو يشير اليها : « انظروا الى العشب . يال خضرته وجماله ! » فنتخيل نحن المتفرجون اننا نرى عشباً أخضر حقا تحت قدميه . فالمؤدى هنا يعتمد على استعداد المتفرجين والمستمعين للتعاون معه فى تحويل خشبة المسرح العارية الى عشب أخضر عن طريق الخيال . والمتفرجون بدورهم يعتمدون على قدرة المؤدى على اقناعهم بصدق ما يقول داخل الإطار المحدد للعرض .

وتفرز أفعال الاشارة والتحديد داخل العرض المسرحى نوعا مقصودا من التوتر أو الجدل بين الصورة الواقعية (خشبة المسرح العارية) والصورة المفترضة (العشب الأخضر) ويفضى هذا الجدل بين الحقيقة والزيف الى انبثاق مجال إدراكى جديد

يزاوج بين النقيضين فى مفارقة تتبدى فى ضوئها خشبة المسرح العارية وكأنها اكتست بالعشب ، أى أننا نعتنق مؤقتا منظور المؤدى الذى يراها عشبا . وحين يحدث ذلك نكون قد قبلنا مبدأ الإشارة والتعريف فلا نحتاج لعشب حقيقى يجسد وصف الممثل ـــ ولا يوفر هذا فى نفقات العرض فقط ، بل يتيح لنا ويتطلب من كل منا أن يصور العشب على الصورة التى يفضلها ، وهكذا يدعونا العرض إلى مشاركة المؤدى فى ممارسة القدرة على الإشارة والتعريف المسرحى .

وتخلق أفعال الاشارة والتعريف مجموعة من الثنائيات تنتظم العرض المسرحى والعالم الواقعى فى علاقات مزدوجة ، ويعتمد المتفرج على هذه الثنائيات فى إنشاء دلالات العرض ومعناه . فمن خلال أفعال الإشارة الى مكان العرض ندرك أنه يشبه الأمكنة الواقعية فى خصائصه المادية الفيزيقية لكنه يختلف عنها فى وظيفته . كذلك ندرك أن الزمن فى العرض المسرحى يوجد داخل الزمن الواقعى لكنه ليس محكوما به أو بحدوده ، كما ندرك أن المؤدين فى العرض المسرحى يخضعون لنفس القوانين الفيزيقية سواء داخل الزمان والمكان المسرحيين أو خارجهما ، لكنهم فى نفس الوقت يستطيعون تجاوزها داخل العرض . وفى العرض المسرحى يفضى الوعى بوظيفة مكان ما الى شحذ الوعى بوظيفة نقيضة المكمل ، فإدراكنا لخصوصية المكان المسرحى يشحذ وعينا بالمكان الواقعى المناظر له .

مكان العرض

يستطيع فعل الاشارة والتعريف أن يحول أي مكان الى مكان للعرض ، ويذكر بيتر بروك فى كتابه المساحة الخالية [٤] أن غرس عمود خشبى فى الأرض يستطيع أن يحول مساحة ما الى مكان للعرض المسرحى ـــ فالدائرة التى يحددها العمود حوله ويشير اليها تصنع حدا فاصلا بين مساحة المؤدى ومساحة المتفرجين . ويعتمد العرض المسرحى فى مجموعة على هذا التقسيم المبدئى للمساحة الى ثنائية مكانية

وعادة ما يتضمن تصميم مكان العرض المسرحى أو مبناه إشارة تحدد هويته . فإذا وجدنا مثلا فى مدخل أحد المبانى لافتة تحمل كلمة « مسرح » (theatre) أو

كلمات أقل وضوحا مثل « ستوديو » أو « ورشة » ، أدركنا على الفور أن المبنى يحوى مكانا لتقديم العروض ، (ويختلف الأمر بالطبع إذا كنا داخل مستشفى حيث تتصدر كلمة (theatre) غرفة العمليات) . وإلى جانب اللافتات تساهم المقاعد الكثيرة المرصوصة فى صفوف تواجه جميعها مساحة خالية فى تدعيم الاحساس بالتواجد فى مكان مسرحى ، وكذلك الستائر المخملية الكثيفة والإضاءة المسرحية وبائعى الآيس كريم ... الخ . إن هذه العناصر لا تشكل فى حد ذاتها جزءاً من العرض المسرحى ، ولا تكسب هذا المعنى إلا حين يدرك المتفرج وظيفتها والقواعد المتقعرة التى تحكم وتنظم استخدامها . حينئذٍ تتضح أهميتها البالغة فى تحديد فضاء العرض والأداء والإشارة اليه .

ولما كان العرض المسرحى فنا علنيا جماهيريا فإن أى مكان يحتويه يتحول بدوره الى مكان عام يؤمه الجميع . وتخضع رؤية المؤدى والمتفرج لأماكن العرض لمؤثرين : أولهما هو نسق التوقعات الثقافى السائد المتعلق بشكل المسرح وتصميمه ووظيفته ، وثانيهما هو مجموعة القواعد الخاصة المتفردة التى يرسيها كل عرض على حده . وهنا يبرز عاملان آخران هامان هما « الموقع » و« الشكل العام » للمكان المسرحى .

الموقع

تنقسم مواقع العرض المسرحى الى ثلاثة أنواع :

مواقع محايدة ، ومواقع عارضة ، ومواقع مخصصة دائمة . أما المواقع المحايدة فهى أماكن مفتوحة وخالية ، لا تميزها ملامح محددة ثابتة ولا ترتبط بأنماط استعمال محددة . وفى هذه المواقع قد يوجه العرض المسرحى جنبا الى جنب مع أنشطة أخرى مثل الملاهى والألعاب الرياضية أو التنزه بالكلاب أو رعى الأغنام . أما المواقع العارضة فهى مواقع تقدم فيها العروض المسرحية بصورة متكررة لكنها غير منتظمة وعادة ما تكون أبنية عامة مثل الكنائس أو قصور الملوك والأمراء . وفى أحيان كثيرة قد يقترب التصميم الداخلى لهذه المبانى وتجهيزاتها من تصميم وتجهيزات المسرح

الدائم ، مثل الكنيسة مثلا أو قاعة المحاضرات حيث نجد صفوفا من المقاعد مرصوصة فى اتجاه واحد يقود الى بؤرة مركزية .

أما المواقع الدائمة فهى أمكنة خصصت تماما أو بصورة شبه تامة لهدف واحد ، فإذا كان الهدف هو تقديم العروض المسرحية تحول الموقع الى مسرح أو دار للأوبرا أو ما شابه ذلك . وعادة ما يتم تخصيص المواقع الدائمة للأنشطة المختلفة إما عن طريق إعلان رسمى عام ـ كتعليق لافتة « مسرح » على المبنى مثلا ، أو عن طريق احتفال علنى كإقامة الصلاة فى حالة الكنائس .

وتتمتع المواقع المحايدة بميزة هامة هى غموض هويتها التى تفسح المجال للخيال والتصور وتعدد الدلالات فكأنها تحمل طاقة كامنة تنتظر التحقيق الجمالى ، فهى أشبه بالمعادل المكانى المجسد لما أسماه الشاعر الانجليزى جون كيتس « بالقدرة السالبة » أو « القدرة التى تنتظر الفعل » ـ "Negative Capability" (٥) ـ وهى العبارة التى استخدمها فى وصف سمة خاصة تميز أعمال شكسبير عامة . وكلما ازداد المكان حيادا فى ملامحه إزداد غموضا وإيحاء بهذه الطاقة التى نعنى بها المرونة الدلالية وقدرة المكان على التحول المجازى بسهولة ويسر الى مكان مختلف أو أمكنة متعددة . ومن هذه الخاصية أو الطاقة المجازية التى تميز المواقع المحايدة يتولد الصراع الأبدى بين رغبة المؤدين المشروعة فى الحصول على مكان عام دائم يخصص لعروضهم بصورة رسمية علنية ، وبين النموذج الجمالى المثالى لمكان العرض المسرحى كفضاء محايد لا تحده ملامح مميزة ولا تثقله سمات ثابتة .

كيف ننهى هذا الصراع ونجمع فى مكان واحد بين طاقة الايحاء التى تنتمى الى المواقع المحايدة والاحساس بالاستقرار الذى توفره الأماكن الدائمة المخصصة ؟

لقد وصف جان جاك روسو نموذجاً أولياً للمكان فى خطابه الى دالامبير ، وفى هذا الوصف قد نجد مدخلا الى حل المشكلة . يقول روسو :

« لإقامة مهرجان يكفى أن تزرع وسط ميدان عمودا مكللاً بالزهور وتجمع الناس حوله . ومن الأفضل أيضا أن تحول النظارة الى موضوع للفرجة ، أى أن تحولهم الى

ممثلين حتى يرون صورهم منعكسة فى عيون الآخرين فيحبون أنفسهم فيهم فتتوثق روابط الألفة بين الجميع » [٦] .

والموقع المسرحي الذي يقترحه روسو هنا هو موقع محايد أو عارض يرتبط فى الذهن بالدرجة الأولي بوظائف الميدان العام أو السوق . ويمثل غرس العمود أول فعل إشارى لتحديد هويته كمكان للعرض ، فالعمود يرسم دائرة خيالية حوله قد يتسع محيطها الى ما لا نهاية . وتتحدد أبعاد المكان ونقاطه القوية المؤثرة فى ضوء علاقتها النسبية قربا أو بعدا عن العمود الذى يحتل مركز الدائرة . ويلى الفعل الإشارى التعريفى الأول هذا ، وهو غرس العمود ـــ فعل تعليقي مكمل يحيد الدلالة التقليدية للعمود ويضفى دلالة أخرى عليه ، وهو فعل تكليله بالأزهار . فالعمود يرتبط تقليداً فى فن التصوير الأيقونى المسيحى بأمكنة العقاب أو الاستشهاد حرقا ، والأزهار إذ توحى بلهب لا يحرق أو بالقرابين الجنائزية الرمزية تنزع عن المكان مسحته الوحشية وتحيله الى مِكان للاحتفال .

وحين يترسخ معنى العمود كمركز الاحتفال ، ويترسخ شكل الدائرة حوله والمعنى الديمقراطى المبنى فيها ـــ فهى أكثر الأشكال الهندسية ديمقراطية ـــ حينئذ يفقد العمود أهميته ويغدو فائضا عن الحاجة ، فقد أصبح البشر أنفسهم هم الاحتفال . ويمثل هذا الانتقال من مكان ترتكز هويته على عمود وحيد الى مكان ترتكز هويته على وجود حشود من البشر انتقالا رمزيا مجسداً للسلطة السياسية من نظام حكم مركزى مطلق الى نظام ديمقراطى لا مركزى .

لقد كان روسو يعتبر أن السيطرة على المكان هى أحد المبادىء الأساسية فى السياسة ، ولما كان المعيار السائد حينذاك هو معيار الحكم المطلق الذى يعتمد على المركزية الكاملة ، كان النقيض الطبيعى له هو العطلة التى تتمثل فى عدد لا نهائى من الذوات الفردية المستقلة التى تتداخل دوائرها وتشتبك فيما بينها .

ويعانى نموذج روسو من وجهين من أوجه القصور ، أولهما أن الجمهور حين يجلس فى دائرة لا يتاح له عادة أن يرى وجوه الممثلين أو أن يسمعهم جيدا إلا نصف

الوقت فقط فى المتوسط ، ولهذا اتجه المسار التاريخى لتطور الأماكن المسرحية منذ البداية اتجاها يسعى الى تنظيم المؤدين والمشاهدين تنظيما يسمح لهم بمواجهة بعضهم البعض على قدر الامكان .

ووجه القصور الثانى فى نموذج روسو هو أن المكان المفتوح الذى يقترحه يخضع لتقلبات الجو ولهذا انسحبت العروض المسرحية تدريجيا الى داخل الأماكن الواسعة المغلقة وخاصة الكنائس فى البداية .

لكن تقديم العروض فى الكنيسة يطرح مشكلة جديدة تتمثل فى الرسالة العلامية التى يبثها هذا الموقع المسرحى العارض ، والتى تحمل دلالة الوظيفة الأولى والدائمة للمكان ، وهى الصلاة والعبادة فى حالة الكنيسة . فإذا كان العرض المقدم فى الكنيسة متفقا فى موضوعه ومتسقا فى أسلوبه مع نظام العقائد الذى يكرسه المكان إزدادت قوة تأثير العرض ، كما حدث حين قدمت مسرحية ت.س.اليوت جريمة فى الكتدرائية فى كتدرائية كانتربرى . لقد كتب اليوت المسرحية خصيصا لتقدم فى هذه الكتدرائية وأقام العمل كله على أساس الموقع الكنسى كمكان العرض ، ولذا من الصعب علينا أن نتصورها تقدم خارج الكنيسة . أما إذا كان العرض المقدم فى الكنيسة مجافيا لروحها ، فقد ينشأ توتر بينه وبين الموقع وقد يأتى هذا التوتر فى صالح العرض أحيانا ، لكن التعارض بين العرض والموقع عادة ما يؤدى الى تحييد تأثير العرض . ويفسر لنا هذا عدم قابلية الكنائس للتحول الى مسارح ، ذلك أن الرسالة التى يبثها الموقع تظل دائما « كنسية » .

وفى حالة أماكن العرض الدائمة المخصصة تبرز مشكلة فرعية تتمثل فى التكلفة فالمكان المغلق يكلف عادة نفقات طائلة ، فمن أين للمؤدين بها ؟ وفى مواجهة هذه المشكلة الملحة التى نعانى منها الآن كما عانى منها المسرحيون على مر التاريخ كان الحل المقترح دائما هو المعونات ــ سواء من الدولة أو التاج أو من المجلس المحلى ــ وكثيرا ما كانت هذه المعونات الاقتصادية تكلف المسرح ثمنا باهظا من ناحية استقلاله الفنى .

ويمثل المسرح الذى ازدهر فى لندن بعد عام ١٥٧٠ استثناءً لهذه القاعدة . ففى هذا العام أقامت عائلة بيربدج أول مكان مسرحى دائم مخصص للعروض المحترفة وأسمته ببساطة « المسرح » . وفى هذه الفترة من تاريخ المسرح كان عامل الربح الاقتصادى يتحكم فى تصميم المبانى المسرحية ويمثل جانبا هاما من سياقها الاقتصادى الذى اعتمّد أيضا على الرعاية الدائمة من الأرستقراطية الحاكمة .

كانت هذه المسارح تعكس فى تصميم مبانيها قاعدتها الاقتصادية المزدوجة : شباك التذاكر والإعانات ، فتخصص مكانا مغطى للأثرياء وتتيح أمكنة مشاهدة رخيصة مفتوحة للفقراء . والى جانب هذه المواقع الدائمة ، استمرت المواقع المسرحية العارضة ــ مثل الحانات وقاعات الطعام والجمعيات والنقابات ــ فى تقديم العروض المسرحية التى يؤمها جمهور صغير نسبيا ، وكانت توفر لكل من المؤدين والمشاهدين ميزات المكان الداخلى المغلق . ومن هذه الفترة ومبانيها بدأت المسيرة التاريخية للمسرح المحترف بأماكنه الدائمة المخصصة واستمرت دون انقطاع تقريبا حتى يومنا هذا .

وفى عصرنا هذا تطورت النظرة الى المواقع المسرحية تطورا كبيرا وبرزت مواقع كثيرة مبتكرة من خلال التيارات المسرحية الحديثة وخاصة حركة المسرح البديل ومسرح الجماعة [٧] ، فعادت العروض تقدم فى الأماكن المحايدة والأماكن العارضة وخرجت الى الشارع وانتقلت الى القاعات الريفية والسجون والمستشفيات وبيوت المسنين والمدارس والحدائق العامة .

ورغم أن هذه العروض كانت فى أحيان كثيرة لا تناسب مكان العرض فانعكس ذلك عليها سلبيا إلا أنها تمكنت بنفقات قليلة من تحقيق استجابة واسعة وشكلت فيما بينها تحديا أساسيا لسياسة المسرح القائمة على المعونات والمبانى الدائمة وهى السياسية التى تعتنقها دول كثيرة . وأخيراً ، أليس من الأفضل أن نسعى الى تحقيق توازن بين المسرح المتجول والمسرح المستقر فى مبانى دائمة على غرار القرنين السادس والسابع عشر؟

شكل المكان المسرحى وتنظيم المساحات داخله : العلاقات المكانية ودلالاتها الثقافية :

وموضوعنا التالى هو شكل المكان داخل الموقع المسرحى المختار والعلاقات المنظمة بين مساحاته وهو موضوع يدخل فى دائرة نظرية دلالات المكان (Proxemics) [٨] التى يدرس الدلالات الثقافية والسوسيولوجية (أو الاجتماعية) والسيكولوجية (أو النفسية) للمسافات النسبية والأشكال والمجالات المختلفة داخل المكان . فإذا كان المكان كتدرائية قوطية مثلا فسوف نجد أن دلالات الموقع وشكل الكنيسة الذى يحاكى شكل الصليب لن تتضح لنا تماما إلا إذا أخذنا فى الاعتبار مركزية الموقع ، وضخامة حجم المبنى بالنسبة للمبانى الأخرى فى عصره ، وهالة القداسة التى تحيط بشكل الصليب فى العقيدة التى تأسس عليها المبنى كما تحيط بالأرض التى بنى عليها والتى تتمتع لذلك بأرفع مراتب الإجلال .. وعلينا أيضا أن ندرك أن التصميم الداخلى للمكان يسعى فى مجموعه الى تمكين جمهور المصلين ، لا من رؤية بعضهم البعض ، بل من رؤية الصليب المعلق أعلى فى نقطة التقاطع بين صحن الكنيسة وجناحها ومن رؤية القس الذى يقود الصلاة .

وفى مجال تنظيم المكان وتوزيع مساحاته نلحظ ثلاثة أنواع : تنظيم عفوى ، وتنظيم شنبه ثابت ، وتنظيم ثابت . أما التنظيم العفوى فهو نظام مكانى لا يلتزم بقواعد محددة لاستخدام المساحات داخل المكان أو بأعراف وعادات واضحة تنظم توزيعها .

ومن الناحية العملية يندر أن نجد مكانا من هذا النوع ـــ بما فى ذلك الحدائق العامة والحقول ـــ فالحقول والحدائق أمكنة منظمة تنظيما دقيقا لها تقاليدها وأعرافها المبذية فيها والتى نلمسها فى تلك اللافتات التى تحذرنا من المشى على الحشائش أو تطلب منا أن نلزم حافة الحقل ونمضى حوله بدلا من اختراقه ، وكلها إشارات تنظم وتقرر علاقتنا بالمكان وحركتنا فيه . إن معظم الأمكنة البشرية تنقسم إما الى أمكنه شبه ثابتة التنظيم ـــ أى تسمح بدرجة من التنوع فى استخدامها وأيضا بدرجة من الانحناء للعرف والضرورة ـــ وإما الى أمكنة ثابتة التنظيم ، تحكم استخدامها وتوزيع

مساحات وحركة البشر فيها قواعد محددة تماما وملزمة فى كل الأحوال . وتميل السلطة عادة الى التعبير عن نفسها من خلال فرض القيود على الحركة فى المكان كما نلمس فى اللافتات المحذرة التى توضع على الأبواب والمداخل مثل لافتة « ممنوع الدخول » أو « العاملون فقط » أو « خاص » .

وكلما إزدادت القيود ، إزداد النظام المتحكم فى المكان وضوحا وإزداد وعينا به .

وفى مجال المسرح نلحظ اتجاها مماثلا إذ كثيراً ما تتحول دور العرض الى مراكز يحكمها نظام مؤسسى مراتبى صارم .

تنظيم المقاعد :

إذا تأملنا المسرح فى إطار نظرية العلاقات المكانية الدالة فسنجد أنه يشتمل على أنواع تنظيم المكان السابق ذكرها . فالتنظيم الداخلى الأساسى للمكان المسرحى يقسمه الى مساحتين متكاملتين : مساحة ثابتة التنظيم مخصصة للمتفرجين ، ومساحة عفوية التنظيم للعرض المسرحى ، كما يستخدم عادة أربعة أنظمة شبه ثابتة فى ترتيب مقاعد المتفرجين .

ففى مسرح الحلبة يقترب نظام ترتيب المقاعد من شكل الدائرة الشهير سواء اتخذت المقاعد شكل الدائرة أو المربع ، فالمتفرجون هنا يحيطون بمنطقة الأداء والعرض من كل جانب . وفى هذا النموذج يمثل المتفرجون وحدهم الحد الجسدى الفاصل بين المكان المسرحى وغيره من المساحات كما يشكلون الخلفية التى يتحرك أمامها الممثلون . ومن عيوب هذا التنظيم من وجهة نظر المؤدى أنه يضطره فى كل لحظة الى إعطاء ظهره لنصف المتفرجين على الأقل مما يشكل صعوبة فى الاستماع اليه . ومن العيوب الأخرى أن هذا التنظيم لا يسمح باستخدام أى مسطحات رأسية فى الديكور لأنها تعترض مسار رؤية المتفرجين وتعوقها ، كذلك يصعب فى ظل هذا الترتيب استخدام عنصر المفاجأة وتنفيذ مشاهد الاكتشافات المثيرة أو التحولات الغير متوقعة بسبب اعتبارات الدخول والخروج من بين المتفرجين . والوسيلة الوحيدة

للتنويع فى نمط دخول وخروج الممثلين على المستوى الأفقى هذا هى استخدام الأبواب السرية فى أرضية الخشبة ، وهى وسيلة لا يعتد بنجاحها فى معظم الأحيان ، أو استخدام السيور الجلدية المعلقة من أعلى ، وهى وسيلة لا تلقى هوى فى نفوس المؤدين عادة . وبصرف النظر عن هذه العيوب ، يظل مسرح الحلبة أفضل شكل لتحقيق مشاركة المتفرجين فى العرض والدليل على ذلك أنه يسود فى مواقع.تقديم ومشاهدة الألعاب الرياضية .

والحق أن هذا أمر بديهى . فإذا كانت خلفية الدراما هى المتفرج نفسه الذى يرى صورته منعكسة فى مرآة المتفرجين الذين يواجهونه عبر الحلبة والذى يشكل هو جزءا منهم ، فلا مفر إذن من المشاركة ولا مهرب من الاحساس بالانخراط التام والاحتواء داخل العرض .

وقد نجح الشكل المسرحى المعروف بالمسرح الممتد داخل الصالة فى تلافى كثير من عيوب مسرح الحلبة دون أن يفقد ميزاته . وإذا كنا نطلق على مسرح الحلبة وصف « المسرح الدائرى » فيمكننا إذن أن نطلق على المسرح الممتد وصف « مسرح المربع » ، ففى هذا الشكل المسرحى يتخذ ترتيب المقاعد حول المسرح شكل المربع الذى أزيلت إحدى أضلاعه ، فالمتفرجون يحيطون بالمسرح من ثلاثة جوانب فقط ، أما الجانب الرابع فيستخدم كخلفية تفضى الى الكواليس أو ما كان الاليزابثيون يطلقون عليه مكان انتظار الممثلين وتغيير الملابس استعدادا للدخول الى الخشبة .

والمؤدى على خشبة المسرح الممتدة يشعر مثل نظيره فى مسرح الحلبة بأن المتفرجين يحيطون به من كل مكان خاصة حين يكون فى مقدمة المسرح ، وهذه ميزة احتفظ بها المسرح الممتد من مسرح الحلبة . وقد استخدم مسرح الجلوب الذى كتب له شكسبير أعماله هذا الشكل المسرحى الذى يحمل الممثل الى قلب الصالة والمتفرجين . كذلك استخدم المسرح اليونانى القديم نظاما مكانيا مماثلا فكان المتفرجون يجلسون حول الأوركسترا وهى منطقة واسعة مستديرة تتوسط المسرح . وكان الفرق الرئيسى بين المسرح اليونانى ومسرح شكسبير أن منطقة الأداء

للشخصيات الرئيسية لم تكن تمتد داخل منطقة الأوركسترا وظلت محصورة فى المنصة الخلفية المرتفعة التى تسمى « سكينا » أى المنظر المسرحى .

وحين أزيل الجمهور من جانب آخر من جوانب المربع الشهير ظهر ما يعرف بمسرح « الممر » الذى يتخذ فيه مكان العرض شكل الممر الذى يجلس على جانبيه المتفرجون وهو أقل أشكال المكان المسرحى استخداما . ويشبه هذا المسرح فى بنيته بنية الموكب المسرحى فى العصور الوسطى ، وكان يتشكل من عدد من العربات تتحرك فى صف طويل وتعبر من مكان الى آخر ، فكان مسارها شبيها بالممر ، فكأنه مسرح من مسارح « الممر » لكنه عظيم الطول والمساحة . ونادراً ما يستخدم هذا الشكل المسرحى لمكان العرض فى الأماكن الداخلية إذ يبدو حينذاك وكأنه قد احتفظ بكل عيوب مسرح الحلبة دون أن يحتفظ بميزته الرئيسية وهى الاحساس بالاحتواء داخل العرض . ولكن على المستوى العملى يمكننا الافادة من هذا الشكل فى تقديم مسرحيات تتطلبه مثل مسرحية شكسبير العبرة بالنهاية ، فالأصول الموكبية لهذا الشكل تؤهله لعرض المسرحيات التى تصور رحلة بحث عن شىء هام أو مفقود .

وفى تطور المبانى المسرحية تفوق شكل مسرح العلبة (أو فتحة البروسينيوم) على غيره من الأشكال الأخرى خاصة فى القرنين الأخيرين . وفى هذا الشكل يختفى تشكيل المربع الذى ينتظم الجمهور حول المسرح تماما ولا يبقى مىه سوى ضلع واحد يواجه منطقة الأداء ويصطف خلفه المتفرجون فى نصف مساحة المكان المسرحى بينما يشغل المؤدون النصف الآخر خلف فتحة البروسينيوم أو إطار الصورة . ويحتفظ مكان النظارة بملمح من ملامح الدائرة الاحتفالية يتمثل فى تصميمه الذى يتخذ شكلا قوسيا يشبه حدوة الحصان . لكن الهدف الرئيسى فى التنظيم المكانى هنا هو وضع المتفرجين فى مواجهة المؤدين تماما . ويحتاج البحث فى أسباب تفوق هذا الشكل المسرحى وهذا التنظيم المكانى الى دراسة منفصلة تختلف عن دراستنا هذه ، ويكفى أن نشير هنا الى أن أحد الأسباب الهامة كان بلا

شك المنزلة الاجتماعية المتواضعة التى عانى منها الممثلون زمنا طويلا والمعيار الأخلاقى المزدوج الغريب الذى لون نظرة المتفرجين اليهم ، فكانوا رغم ولعهم الواضح بارتياد المسارح يحتقرون الممثلين وينعتوهم بالانحلال الأخلاقى الشديد ، وربما لهذا السبب وضعوهم داخل إطار الصورة أو العلبة بعيداً عنهم .

والى جانب الأسباب السلبية لنجاح مسرح العلبة كانت هناك بالطبع أسباب ايجابية ، منها انه تغلب على معظم المشاكل الرئيسية التى تعوق الرؤية أو الاستماع فى المعمار المسرحى السابق ، وأكد فى معماره مفهوم المسرح كفن مشاهدة واستماع أو فن الصور المتحركة الناطقة . فالجمهور هنا يمكنه رؤية وسماع كل ما يدور على خشبة المسرح كما يتيح شكل العلبة لمصمم المناظر المسرحية الفرصة لاستخدام المسطحات الرأسية واستخدام المنظور الهندسى على عكس نظيره فى مسرح الحلبة .

أما الآن وبعد ظهور السينما التى حملت فن الصور المتحركة الناطقة الى آفاق واسعة لا يستطيع المسرح الحى بطاقاته الفنية المحدودة أن ينافسها فقد بدأ مسرح البروسينيوم فى التدهور بصورة واضحة وعاد شكل المسرح الاحتفالى الاحتوائى يؤكد نفسه فى معمار المبانى المسرحية الجديدة .

وفى السنوات الأخيرة شهدنا بضعة تجارب حاولت أن تجد أشكالا جديدة فى تنظيم توزيع المتفرجين وموقعهم بالنسبة لمنطقة الأداء . ففى عام ١٩٨٩ نجد الجمهور فى مسرح الشمس (تياتر دو سولىّ) يمثل مركز مكان العرض بينما تتوزع منطقة الأداء بين عدة منصات تحيط بهم مما يستلزم بالطبع حركة المتفرج لمتابعة المنصات المختلفة . وفى تجربة أخرى حاولت فرقة فوكو نوفو أن تتغلب على المشاكل الدرامية والاخراجية العديدة التى تثيرها مسرحية فويتسك عند العرض فوجدت أن أفضل الحلول هو تقديم المسرحية فى بيت كبير وتوزيع مشاهدها بين غرفه المختلفة التى ينتقل بينها الجمهور . ومن ناحية الفكرة لا تعد هذه التجارب والأساليب جديدة تماما ، ففى العصور الوسطى كانت سلسلة العروض الدينية التى

تعرف باسم دورات أو حلقات مسرحيات المعجزات (cycles) ، التى تماثلها فى البنية مسرحية فويتسك ، تستخدم مجموعة مختلفة من الأماكن والمبانى يمثل كل منها موقعا أو حلقة فى الدراما وبدلا من المنظر المسرحى المتغير كان منظور المتفرج هو الذى يتغير فتنتقل بؤرة تركيزه مّن المكان الذى يصور الجنة الى المكان الذى يصور الجحيم وهلم جرا . وحين أخرج يل برايدن عرضه المسمى مسرحيات الأسرار قام الممثلون بتحريك المتفرجين حول المكان فتحول الى تشكيل بشرى يتسم بالسيولة .

وكانت النوادى والملاهى الصغيرة مصدراً غنيا لابتكار تجارب جديدة فى تشكيل المكان المسرحى حيث فرضت اعتبارات ضيق المساحة الى جانب الاعتبارات الجمالية للعروض درجة من سيولة الحدود الفاصلة بين المؤدى والمتفرج فتحولت هذه الأمكنة برمتها الى مساحات للأداء والعرض .

المجالات المختلفة فى المكان

إذا كان شكل خشبة المسرح يؤثر تأثيراً كبيرا فى تحديد علاقة المتفرج والمؤدى ، فإن العلاقات بين المؤدين والمتفرَجين فى المكان تلعب دورا أكبر وأهم أثناء العرض نفسه . لقد رصد أ.ت.هول العلاقات المكانية الدالة بين البشر وفقا للمسافات التى تفصلهم ، فافترض أن الانسان يمثل فى المكان مركز دائرة تتشكل حوله دوائر من المساحات تختلف دلالاتها وفقا لقربها أو بعدها عنه وضيقها واتساعها حوله ، وتمثل كل من هذه المساحات مجالا دلاليا يضفى على العلاقات التى تدور فى إطاره معنى خاصا وانتهى هول الى تقسيم المساحات المكانية بالنسبة للانسان الى أربعة مجالات : مجال العلاقات الحميمية ومجال العلاقات الشخصية ومجال العلاقات الاجتماعية ، ومجال العلاقات العامة (٩) . وتختلف دلالات هذه المجالات من ثقافة الى أخرى مما قد يتسبب أحيانا فى اللبس وسوء الفهم بين البشر الذين ينتمون الى ثقافات مختلفة ، فالألمان على سبيل المثال يتحدثون عادة بصوت أعلى من الانجليز مما يدفع الانجليز الى نعتهم خطئاً بالصفاقة والعناد وهو اتهام لا يستند الى مضمون القول بقدر ما يستند الى مستوى الصوت .

ومجال العلاقات الحميمية يشغل مساحة تبدأ من نقطة التلامس الجسدى والتصاق الجلد بالجلد وتمتد الى مسافة ثمانى عشرة بوصة تقريبا بعيدا عن الجسد . وفى هذه المنطقة يستحيل التواصل مع أكثر من انسان واحد كما أن تواجد شخص آخر فى هذه المساحة الحميمية للفرد يعنى إما الثقة العميقة به أو العداء الشديد والالتحام فى صراع . ويمكننا قياس العلاقات الشخصية بين البشر عن طريق تحديد من يُسمح لهم بدخول هذه المنطقة الحميمية آخذين فى الاعتبار أن الحق الذى يتمتع به فرد فى اقتحام المجال الحميمى لفرد آخر لا يعنى بالضرورة أن الآخر يتمتع بنفس الحق . فالسيد يستطيع اقتحام المجال الحميمى للعبد بل ولطمه على وجهه ، لكن العكس ليس صحيحا .

والمجال الحميمى ينقسم بدوره الى منطقتين أو مجالين : أمام الجسد (مجال أمامى) وخلفه (مجال خلفى) . ويتسم المجال الأمامى بمشاعر الاطمئنان والتحكم فى الموقف بينما يتسم المجال الخلفى بأحاسيس الضعف والتخوف وتوقع الهجوم . ولهذا شاع القول بأن الأصدقاء يحمون ظهور بعضهم البعض وأن الأعداء والأشرار يطعنون من الخلف حين يكتسبون ثقتنا .

أما المجال الشخصى فيمتد من مسافة ثمانى عشرة بوصة بعيدا عن الجسد الى مسافة أربعة أقدام . ويلعب عامل الثقة هنا دورا هاما فى تحديد من يرتاد هذا المجال لكنه ليس بالقوة التى يمارسها فى المجال الحميمى . والمجال الشخصى هو المجال الذى يحوى عادة الحديث بين صديقين أو مجموعة قليلة من الأصدقاء ، وهو مجال يستثنى ويرفض الغرباء المحيطين به تماما مثل المجال الحميمى ، فهو دائرة منعزلة عما حولها ودخول أفراد جدد اليها يعتمد إما على صداقة أو زمالة قديمة وإما على عملية تقديم وترشيح وتعريف رسمى صريح ، كما يحدث حين نقدم شخصا الى صديق مثلا . وفى هذه المنطقة الشخصية يدور الحديث عادة على مستوى الصوت العادى .

وفى حالة المجال الاجتماعى تتسع المساحة فتمتد من أربعة أقدام بعيدا عن الجسد الى إثنى عشر قدماً وهى مساحة تتسع لعدد كبير نسبيا من البشر خاصة إذا

كان قطر الدائرة إثنى عشر قدماً . ورغم هذا الانفساح النسبى تظل الدائرة متجانسة نوعاً ، وخاصةً الى حد ما . ولعل هذا يفسر أن عددا كبيرا من غرف المنازل فى المدن يتراوح حجمها بين أحد عشر وأربعة عشر قدماً أى تقف على الحدود بين المساحة الاجتماعية ومجالها والمساحة العامة ومجالها

ويبدأ المجال العام على بعد اثنى عشر قدما من الجسد وتمتد مساحته الى ٢٥ قدما . وفى دور الأوبرا الكبيرة التقليدية فى القرن التاسع عشر كانت حفرة الأوركسترا وحدها تشغل هذا الحيز تقريبا مما يؤكد لنا مدى انفصال وابتعاد الجمهور عن خشبة المسرح . وعلى طرف النقيض من هذا نجد أن أحد المسارح الناجحة فى الحقبة السابقة ، وهو مسرح رويال إكستشينج فى مانشستر قد استطاع أن يحقق انجازاً رائعا ومطلوبا فى تنظيم المكان المسرحى إذ تمكن من احتواء سبعمئة متفرج فى ساحة لا تبتعد أكثر من ٣٠ قدما عن خشبة المسرح .

ومن الجدير بالذكر أن الحدود الفاصلة بين مجالات التواصل البشرى السابق ذكرها ليست حدوداً جامدة ثابتة ، وقد تختلف وتتغير تحت وطأة ظروف طارئة أو تحت تأثير تقاليد وأعراف معنية . فالمنطقة الحميمية على سبيل المثال منطقة خاصة محرمة على الأغراب لكننا فى ساعة الذروة فى المواصلات قد نجد أنفسنا ملتصقين ملتحمين بأغراب ، وقد يثير هذا لدينا شعورا بالاختناق والنفور لكننا لا نشعر بأن خصوصيتنا قد هددت أو انتهكت لمجرد دخول شخص ما أو أشخاص الى دائرة منطقتنا الحميمية .

فنحن نتوقع الازدحام فى ساعة الذروة ويتغلب هذا التوقع على احساسنا بشفرة المكان ودلالات المسافات . وتهدف الحفلات أيضا فى أحيان كثيرة الى الغاء وتكسير الحدود المكانية والنفسية بين البشر إما عن طريق تعريف الأشخاص بعضهم بالبعض عن طريق التقديم الرسمى أو عن طريق الرقص الجماعى فى حلقات أو الرقصات الثنائية بين شخصين غريبين .

وتلعب آليات الغاء وتكسير الحدود المكانية والنفسية بين البشر دوراً كبيراً فى العروض المسرحية ، وخاصة حين يتطلب العرض من الممثل أن يدخل فى علاقة

حميمية مع آخر يشعر تجاهه بالكراهية أو النفور . فإذا استطاع الممثل أن يفصل المجال الحميمى داخل العرض عن مجاله الحميمى الخاص خارجه أصبح من السهل عليه أن يتغلب على إحساسه الغريزى بدلالات المسافات . ورغم ذلك يظل التلامس الحميمى أصعب المهمات فى التدريبات المسرحية وأعقدها وذلك لأنه مجال من أكبر مجالات التحريم والتابوهات الاجتماعية .

وحين نتأمل العلاقات المكانية الدالة فى مجال المسرح تبرز مفارقة جديدة . فالجمهور فى المسرح يجلس فى تجاور حميمى طوال العرض فى مقاعد ملتصقة عرضها فى المتوسط ثمانى عشرة بوصة ولا تفصل الصفوف بعضها عن البعض إلا مسافة ضعف ذلك ، وبينما يشتبك الجمهور فى هذا المجال الحميمى يقضى الممثلون معظم وقت العرض مكانيا ونفسيا فى مجالى العلاقات الشخصية والاجتماعية . ورغم هذه المفارقة يتوحد الممثلون والمتفرجون فى المجال العام لمساحة عامة هى المسرح الذى يحتويهم .

ولا يعترض المتفرجون عادة على الجلوس ملتصقين ولا يرون ضيرا أو مغزى خاصا فى هذا فالعرف الاجتماعى قد جرى على ذلك . لكنهم رغم ذلك حين يشاهدون ممثلا يقترب من آخر اقترابا حميميا ــ أى يدخل الى مجاله الحميمى ــ فانهم يتوقعون على الفور حدثا هاما . ويمثل تجاور المتفرجين وتواجدهم فى علاقة حميمية مدة طويلة من خلال نظام الجلوس فى المسرح عنصرا هاما ذا دلالة خاصة وإن لم يعوها . فتجاور أماكن الجلوس يولد شبكة من المساحات الحميمية المتداخلة تقوى الرابطة الاجتماعية بين المتفرجين وتوحدهم فى الهوية والهدف . ومن التجمع الجسدى الحميمى يتولد الاحساس بالمشاركة الاجتماعية والتواصل الوجدانى والانتماء فى الوعى الى الجماعة الكبيرة . وحين تحدث فجوات فى شبكة المساحات الحميمية بين المتفرجين بسبب سوء تنظيم الجلوس أو لقلة عدد الحضور يقل الاحساس بالمشاركة بالطبع وتتعطل عملية تولد مشاعر التواصل والانتماء الى وعى جماعى .

ورغم أننا لا نعرف إلا القليل نسبيا عن أسباب بعض الظواهر السلوكية الخاصة التى تميز الجمهور حين يقع تحت تأثير روح الجماعة أثناء العرض إلا أن هذا لا يقلل من أهميتها أو أهمية رصدها . لقد أثبت الدارسون أن تنفس المتفرج فى هذه الحالة يتبع إيقاع تنفس المؤدين وأن ثمة تغيرات عاطفية ومن ثم كيمائية تنتج عن المشاهدة . وقد تتسبب حفلات موسيقى الروك الناجحة فى إصابة بعض المتفرجين بحالات من اللوثة أو النشوة وقد تترك الجمهور فى حالة انتشاء وخدر تدوم ساعاتٍ أو أياماً بعدها .

وربما كان هذا هو الاحساس بالتطهير الذى كان أرسطو ينشده . وتساهم المسكرات والمخدرات أيضا فى ارتخاء والغاء الحدود السلوكية والمكانية بين الأفراد مما يفضى الى درجة أكبر من حرية التعبير ، ففى مهرجان ديونيسياس على سبيل المثال — وكان مهرجانا للخمر يقال أن المسرح الأثينى انبثق منه — فى هذا المهرجان كانت الخمر تلعب دورا هاما واقعيا ورمزيا فى الطقوس الدينية ، كما كانت تساهم بصورة مباشرة فى تحطيم محرمات الالتصاق والتلامس والتقارب الحميمى .

المجالات الحسية

وتكمل المجالات الحسية المجالات المكانية فى حالة كل فرد ، وتتشكل حوله مثلها فى دوائر تختلف مساحتها وتتسع بصورة مطّردة . والمجالات الحسية للفرد وفق الترتيب التصاعدى لأحجامها هى : مجال حاسة التذوق ، ومجال حاسة اللمس ومجال حاسة الشم ثم مجال السمع ومجال البصر . وتهتم العروض المسرحية بالدرجة الأولى بالمجالين السمعى والبصرى للجمهور وبمجالات السمع والبصر واللمس بالنسبة للمؤدين . ولقد حدثت محاولات لمخاطبة واجتذاب حواس اللمس والشم والتذوق لدى الجمهور داخل العرض المسرحى خاصة فى حالة عروض « الهابننج » (مسرح الحالة العفوية والحدث التلقائى) وعروض الفن التشكيلى الحركى (Performance art) ، بل وقد يرى البعض أن المفهوم المثالى للمسرح الشامل عند فاجنر يجب أن يشتمل على كل مجالات الحواس الخمس . والممثلون نادراً ما يعترضون إذا طلب منهم أن يأكلوا أو يشربوا على خشبة المسرح . وفى

تدريبات الممثل تعد يقظة حواس الممثل جميعها وحدتها من أهم الأولويات ، لكن اكتساب هذه اليقظة الحساسة يتطلب فحص وتحطيم عدد كبير من المحرمات الشخصية والاجتماعية المركبة المعقدة ، ولهذا تصبح المهمة صعبة من ناحية وقد تتسبب فى تغريب الممثل عن محيطه من ناحية أخرى .

الوصول الى الجمهور

تحقق الوصول الى الجمهور على مر التاريخ من خلال سياستين : إما الذهاب الى الجمهور فى موقعه أو اجتذاب الجمهور للمجىء الى موقع الممثل . وفى كلتى الحالتين كان الاتجاه إلى افساح المجال لأكبر عدد ممكن من المتفرجين ، فكان مسرح أثينا على سبيل المثال أو مسرح أبيداوروس يتسعان لعدد هائل من أهل المدينة يبلغ خمسة عشر ألف متفرج . وفى هذه المسارح تجاوزت مساحة التلقى أبعاد المجال المكانى العام ومساحته تجاوزاً فادحا ، لكن مهارة تصميم البناء وبراعة صوتياته مكنت الجمهور من الرؤية والاستماع رغم المسافة والأعداد الهائلة . وساهمت الأقنعة والملابس المسرحية الضخمة وغيرها من المؤثرات بدرجة كبيرة فى تعويض المتفرج عما قد يفقده من وضوح فى المشاهدة أو الاستماع .

وفى العصور الوسطى ظهرت مواكب العروض المسرحية فبدلا من أن يأتى الناس الى المسرح حمل المؤدون المسرح اليهم على عربات تتجول فى أرجاء المجتمع .

ورغم ما ترتب على هذا الاسلوب من فقدان التجربة المسرحية لروح المشاركة الجماعية الحميمية والاحساس بالانتماء الى الجماعة ، فقد أتاح لعدد كبير من الأفراد فرصة مشاهدة المسرح . أضف الى ذلك أن أسلوب الموكب المسرحى كان فى حد ذاته وسيلة اجتماعية تسعى إلى توثيق الروابط بين الفئات المختلفة فى المجتمع عن طريق التجوال والانتقال بينها .

وفى مسرحية هنرى الخامس يقفز شكسبير قفزة خيالية من العصر الكلاسيكى الى العصور الوسطى ليجمع فى أسلوب جديد فضائل وميزات أسلوب العرض فى كل منهما :

فلنمد حبال الصبر ، ولسوف نهضم بعد قليل
ما تسببه المسافة من ضيق ، ونفهم ما يدور .
ها هى الأموال تدفع والخونة يتآمرون ،
والملك يرحل من لندن ، ويتغير المشهد
فإذا بنا فى مدينة ساوثامبتون يا سادتى الأفاضل
والآن نرى مسرحاً وعليكم أن تجلسوا فيه .
ومن هذا المكان سنحملكم الى فرنسا فى آمان
ثم نعود بكم سالمين عبر أمواج البحر الضيق
التى سحرناها لتحنو على سفنكم ، فمرامنا
ألا نغضب أحدا منكم أو نؤذيه بلعبتنا .
والآن فى انتظار الملك ولحين وصوله
ينتقل مشهدنا ونحن معه الى ساوثامبتون

(الفصل الثانى ــ الافتتاحية ــ أبيات ٣١ ــ ٤٢)

ومع هذه الأبيات تدب الحركة فى مسرح الجلوب ويحمل متفرجيه الى ساوثامبتون على أجنحتها دون أن يغادروا أماكنهم ويتحول المشهد من مكان الى آخر دون أن يغادر موقعه . فكأن المسرح قد تحول الى آلة مكانية ــ زمانية وأصبح بهذا المعنى أقوى الاستعارات الشعرية أو الصور المجازية فى ثقافتنا .

الزمن

يثير المسرح عددا من المشكلات النظرية التى تتعلق بملكات وآليات التصور والإدراك . وتمثل العلاقة بين الزمن الواقعى والزمن المسرحى أعقد هذه المشكلات وأكثرها تركيبا . وفى مسرحية هنرى الخامس يشير شكسبير الى الزمن الواقعى للمسرحية بعبارة « عمل ساعتين على خشبة المسرح » وهى اشارة تسبب الكثير من الحيرة فمن النادر أن نجد مسرحية له يمكن عرضها فى أقل من ثلاث ساعات دون

حذف أجزاء كبيرة منها . إن الزمن الواقعى للعرض الآن وفق التقاليد المسرحية يتراوح بين ساعتين وثلاثة ، ويبدأ عادة في السابعة والنصف مساءً وينتهى في العاشرة ليفسح المجال لتناول العشاء فى مطعم بعد العرض أو زيارة إحدى الحانات .

ويجد متفرج اليوم غرابة في الذهاب الى المسرح صباحاً ، أما عروض بعد الظهر فتخصص عادة للأطفال أو لكبار السن من أصحاب المعاشات ويطلق عليها اسم خاص هو « عروض الماتينيه » . ورغم ذلك فالعروض المسائية حديثة التاريخ نسبيا . ففى المهرجانات المسرحية اليونانية كانت العروض وفق ما نعلم تبدأ فى الفجر وتستمر طوال اليوم حتى غروب الشمس ، وغالبا لا تترك ساعة من ساعات النهار دون أن تستغل نورها الطبيعى . وكانت العروض فى مسرح شكسبير أيضا نهارية ، تبدأ بعد الظهر فى الساعة الثانية .

وفى مقابل الزمن الواقعى للعرض يقف زمن العرض المسرحى الذى يتسم بخاصيتين أساسيتين هما : محاكاة الزمن الواقعى من ناحية والتمثيل أو الطرح الدرامى للزمن من ناحية أخرى . والتمثيل أو الطرح الدرامى للزمن لا تحده قيود أو قواعد عدا استعداد المشاركين في العرض من مؤدين ومتفرجين لتصديق أى بنية زمنية يستخدمها العرض ويصرح بها فى أية لحظة . فالزمن الدرامى هنا يعد المعادل الجمالى لمبدأ النسبية الذى يفهم الزمن فى ضوء السرعة النسبية فى المكان . وكثيرا ما تستخدم تقاليد الزمن الواقعى كوسائل درامية لخلق الاحساس بالأهمية الملحة الخطيرة لمهمة ما ومن ثم توليد جرعة من الترقب المثير . ففى كوميديا الأخطاء على سبيل المثال يوجه التحذير التالى الى إيجون :

وعلى هذا أيها التاجر أمنحك اليوم فقط
لتنشد معونة من تدفعهم الصدفة السعيدة الى طريقك
... فإذا فشلت مساعيك كان الموت قدرك المحتوم :

(الفصل الأول ، المشهد الأول ، أبيات ١٥١ ــ ١٥٢ ، ١٥٥)

إن استخدام عنصر الترقب المثير يعد فى آن أبسط الوسائل المتاحة للمؤلف لجذب انتباه المتفرجين وأكثرها قوة و فعالية . هل سينزع فتيل القنبلة فى الوقت المناسب أم لا ؟ هل سيصل قرار العفو بعد فوات الأوان ؟ هل ينجح البطل فى افساد المؤامرة ؟ وقد جرى العرف أن يكون الزمن فى صف الأبطال فى الكوميديا وضد الأبطال في التراجيديا . ففى الكوميديا تنفرج الأزمة وتحل العقدة فى آخر لحظة ، أما في التراجيديا فدائما يصل العفو أو الاكتشاف أو السماح متأخراً بثوان معدودة وبعد فوات الأوان . فعطيل يكتشف أنه خدع بعد ثوان من قتل ديدمونة ، بينما تأتي النجدة لإيجون في كوميديا الأخطاء وهو يوشك أن يعدم .

ولا تستخدم أعراف الزمن الواقعى فقط فى خلق الترقب المثير ، بل تستخدم أيضا لتأكيد إحساسنا بمرور الزمن ومن ثم بأن ثمة عمليات تاريخية تدور . ففى مسرحية قيصر وكليوباترة يحدد برنارد شو الزمن بدقة ، فتاريخ اللقاء بين قيصر وكليوباترة هو ــ كما يذكر ــ « ليلة فى شهر أكتوبر على الحدود بين مصر وسوريا فى نهاية حكم الأسرة الثالثة والثلاثين فى عام ٧٠٦ وفقا للتقويم الرومانى ، وعام ٨٤ قبل الميلاد وفقا للتقويم المسيحى » . [١٠] ويستمر هذا الاهتمام الدقيق بالزمن التاريخى على طول المسرحية .

وهناك نوعان من الترقب : ترقب أولى يتمثل فى السؤال : « ماذا يحدث بعد ذلك ؟ » وترقب ثانوى يوازن الترقب الأولى ويتمثل فى انتقال اهتمام المشاهد من تتابع الأحداث الى أسبابها ودوافعها . ويعتمد الترقب الثانوى بصورة كبيرة على فكرة النسبية الزمنية ، ففى مسرحية قصة الشتاء يرتاد شكسبير نطاقا زمنيا موسعا يمتد عبر ستة عشر عاما أو أكثر يختزلها فى ثلاث ساعات عرض ويضغط معظمها فى اثنين وثلاثين بيتا من الشعر :

أنا من أسعد البعض وأبتلى الجميع ، وأوزع الفرح والرعب والترح
أحمل الخير والشر معا ، وأسبب الأخطاء ثم أكشفها
أنا من أحمل أسم الزمن قد قررت
أن أرفرف بجناحى وأطير ، ولا تعدوه ذنباً أننى

فى ارتحالى السريع سوف أعبر فى لمح البصر
ستة عشر عاماً .

(الفصل الرابع ــ المشهد الأول ــ أبيات ١ ــ ٦)

ويبدو هذا مقبولا للجمهور لسببين : الأول لأن مثل هذا المرور السريع عبر ستة عشر عاما يعنى أنها لا تحوى أحداثا ذات أهمية . والثانى هو أن أى وحدة زمنية فى العرض المسرحى يمكن أن ترمز الى أية وحدة أخرى ويمكن الرمز اليها بأخرى ، بمعنى أن الأحداث الدالة التى يختارها شكسبير للعرض أمام الجمهور تعنى ضمنا كل الأحداث الفرعية التى يغفلها .

وإذا تأملنا هذين السببين معا برز أمامنا احتمال زمنى ثالث وهو أن وحدات الزمن فى العرض نفسها وحدات مرنة ويمكن ضغطها عند الحاجة كما يحدث فى المشهد الختامى من مسرحية دكتور فاوستاس أو بسطها عند الحاجة كما يفعل شكسبير فى كوميديا الأخطاء حين يعود بعقارب الساعة الى الوراء ساعة كاملة كما نرى فى الحوار التالى :

دروميو السيراكيوزى : حان وقت رحيلى
دقت الساعة الثانية قبل أن أتركه ، وهى تدق الآن الواحدة .
أدريانا : هل تتحرك الساعة الى الوراء ؟ لم اسمع من قبل !

إن الساعة تقف فى صف إيجون فى هذه المسرحية بينما تناصب الدكتور فاوستاس العداء . فالعقد الذى يبرمه مع مفستوفوليس والذى يمنحه قوى خاصة خارقة لمدة أربعة وعشرين عاما وفق الزمن الواقعى لا يلبث أن ينقضى خلال ثلاث ساعات هى مدة عرض المسرحية ، ولا يكتفى المؤلف مارلو بهذا الضغط الزمنى الصارم بل يجعل الساعات فى مشهد الذروة تجرى بسرعة مخيفة وتنقضى فى لحظات .[١١]

ويستخدم بوشنر فى مسرحية ليونس ولينا ضربا أكثر تركيبا وتعقيدا من النسبية الزمنية كما يتضح من الحوار التالى :

المربية : كأننا فى يوم مسحور فالشمس تأبى أن تميل رغم أننا هربنا منذ زمن بعيد ، منذ الأبد .

لينا : لا يا عزيزتى فالزهور التى قطفتها من الحديقة عند الرحيل لم تذبل بعد .

المربية : لقد تأخر الوقت .

لينا : أجل ، فالنباتات تطوى أوراقها لتنام ، بينما تهدهد أشعة الشمس نفسها على أعواد الحشائش مثل الفراشات المتعبة .

(الفصل الثانى ـــ المشهد الأول) (١٢)

ويوظف بوشنر الأزهار هنا كمعادل موضوعى للزمن فيستخدمها فى البداية لينفى تأكيد المربية أن زمنا طويلا قد مر منذ هروبها مع لينا ، ثم يعكس الحال فى لحظة فإذا بالأزهار نفسها تبدو وكأنها تخالف العرف الزمنى وتتحداه وتحتفظ بنضارتها كاملة فى نهاية يوم طويل شديد الحرارة .

المؤدى

وفى حالة المؤدى ، كما فى حالة الزمان والمكان ، تسعى عملية الإشارة والتعريف الى هدف واضح وهو التمييز بين المؤدين وغير المؤدين (أى المتفرجين) ، وأقصر الطرق الى تحقيق هذا وأقلها جهدا هو ارساء عرف يحدد من يستخدم مساحة العرض ومن لا يسمح له باستخدامها . وتقوى الاحساس بهذا العرف الملابس المسرحية الخاصة والأصباغ والمكياج والأسماء المستعارة وأنماط الحديث والمخاطبة التى يستخدمها المؤدون . وهكذا تتولد الثنائية التقليدية التى تضع المؤدى فى مقابل الجمهور وتربط بينهما . ومن أبلغ مظاهر قوة عملية الإشارة والتعريف هى قدرتها على تحويل أى شىء أو أى شخص الى عنصر أداء واحتوائه داخل العرض . والمؤدى قد يكون جماداً على هيئة إنسان مثل الدمى المتحركة فى مسرح العرائس ، لكنه قد يكون أيضا قطعة من الملابس أو أحد الأمكنة . كذلك تستطيع عملية الاشارة والتعريف أن تحول الكائنات الحية الى جماد والعكس صحيح ، كأن يتظاهر ممثل مثلا بأنه كرسى أو يتحول الهاتف الى شخصية من الشخصيات المسرحية . ففى

مسرحية إدوارد بوند انقاذ مثلا تدور الأحداث حول رجم طفل رضيع قد تقوم بدوره لفافة من القماش أو دمية صغيرة .

وقد حاول صمويل بيكيت أن يتوصل عمليا الى الحد الأدنى من الشروط التى لابد من توافرها ليتحقق العرض المسرحى فشرع فى عملية اختصار وتخفيض وتمليص جمالية وصلت ذروتها القصوى فى مسرحية النفس ، ففى هذه المسرحية يثبت لنا بيكيت عمليا أن العرض المسرحى يمكن أن يستغنى عن الحضور الجسدى للعنصر التمثيلى البشرى ويظل رغم ذلك عرضا مسرحياً حياً . ففى هذا العمل يرتفع الستار تدريجيا فى البداية على أنغام صراخ رضيع ــ كناية عن الميلاد ــ ويكشف لنا خشبة المسرح وقد غرقت فى أكوام من القمامة والمهملات .

ويستغرق رفع الستار نصف دقيقة ثم يهبط فجأة على صوت حشرجة أنفاس رجل يحتضر وشهقة الموت الأخيرة وتتوفر فى هذا العمل على قصره وتقشفه كل العناصر الأساسية للعرض المسرحى : المكان والزمان والمؤدون وهم هنا الستارة الأمامية والأصوات وخشبة المسرح وأكوام القمامة . ورغم أن هذه المسرحية ــ كمسرحية ــ لن تحظى بالاقبال ولن يتكرر عرضها كثيرا إلا أنها تثبت عددا من المبادىء الهامة :

فهى أولا تؤكد أهمية عملية الإشارة والتعريف فى توجيه رؤيتنا للحدث المعروض وادراكنا لطبيعته . فمسرحية النفس رغم أنها كتبت وعرضت كمسرحية يمكن أن تندرج تحت وصف العمل الفنى التشكيلى الذى يصلح للعرض فى قاعة للفن التشكيلى . لكننا نعدها مسرحية لأن صفة « المسرحية » التى ألصقت بها مسبقاً قد وجهت استقبالنا لها توجيها حاسماً فبتنا نراها على هذه الصورة .

وثانيا : تؤكد مسرحية النفس فى عنوانها ومحتواها الاعتماد المتبادل بين المعنى فى الحياة الواقعية والمعنى على خشبة المسرح ــ شأنها فى ذلك شأن العديد من مسرحيات بيكيت الأخرى ومعظم مسرحيات شكسبير . فارتفاع الستار واسداله يشبه حركة الشهيق والزفير ويحول فتحة البروسينيوم للحظة الى صورة لفم بشرى

هائل . ويكشف هذا الفم عن صورة رمزية للعالم الحديث باتت شعاراً مميزا للقرن العشرين وهى صورة العالم لا كمسرح ولكن ككومة من القمامة .

ومن ناحية ثالثة تسعى المسرحية الى استكشاف أبعاد العلاقة بين الكلمات والأشياء وهى فى النفس علاقة إشكالية بصورة حادة نظرا لما يكتنف الكلمات ومدلولاتها من غموض وتورية . فالنفس هو شرط أساسى للحياة لكنه أيضا صورة من صور الخواء والكلمات الجوفاء كما نلمس فى مسرحية ماكبث حين يتحدث ماكبث عن « الشرف الذى لا يتجاوز حدود الفم ، ولا يعدو أن يكون نفساً » . ويحمل العنوان الذى اختاره بيكيت أصداء مميزة من هذا الوعى بأن الانسان يبعثر فى سفه أغلى ما لديه وما ينبغى أن يصونه .

ومن ناحية رابعة تؤكد صرخة الرضيع وحشرجة الموت الطابع الموسمى والنسبى الذى يميز الاستخدام المسرحى للزمن . فالمسرحية تشبه الحياة بالنفس وتعرفها كَنَفَسٍ وتختزل عمراً كاملا فى زمن دورة نفس واحدة .

نسبية المعنى فى العرض المسرحى

يشكل فعل اضفاء النسبية على المعانى (relativisation) المقابل لفعل الإشارة والتعريف والتحديد المسرحى (designation) بحيث يشكلان معا ثنائية متعارضة . فعملية إضفاء النسبية تعنى إلقاء ظلال الشك على كل المعانى والحدود واثارة التساؤلات حولها أى التمويه . ولقد أشرت فى معرض الحديث عن اختيار بيكيت لكلمة « نفس » عنوانا لمسرحيته الى أحد وسائل اضفاء النسبية على المعانى فى المسرح وهو التورية اللفظية .

[illegible]ية اللفظية تجعل الكلمة الواحدة حاملا لمعنيين أو أكثر وعادة ما تكون المعانى متنافضة . وحين [illegible]تبه الى حقيقة أن العلاقة اللغوية الواحدة ذات التركيب الصوتى الواحد قد تستطيع أحيانا أن تحمل دلالتين مختلفتين فاننا ندرك أن أى فعل إشارة أو تحديد ، حتى وان استخدم أداة متطورة مثل اللغة ، ليس بالمهمة الآمنة المضمونة النتائج فى كل الأحوال ، كما ندرك أيضا ، كما أدرك جيدا ملك التورية

اللفظية ــ شكسبير ــ أن أقصر السبل وأسهلها لهدم وتخريب أى تحديد لغوى هو التورية .

ويسرى هذا المبدأ أيضا على مساحة الأداء فى العرض المسرحى . فتشكيل وتوظيف نفس المساحة الواقعية مرة بعد مرة ــ وامكانية إعادة تشكيلها الى ما لا نهاية للتعبير عن عدد لا نهائى من مساحات الأداء والأماكن المسرحية ــ يجعلها نظيرة فى بنيتها لبنية التورية اللفظية . ولهذا تستطيع خشبة المسرح العارية فى المثال الذى استخدمته من قبل أن تكون فى نفس الوقت أرضا تكسوها الحشائش . وحين تكتسب المساحة الواقعية لخشبة المسرح فى أذهان المتفرجين دلالة موقع معين يستطيع المؤدى بعد ذلك أن يوظف قدرته على الإشارة والتعريف مرات ومرات ليغير دلالتها وينقلنا الى مواقع أخرى . لكن عملية إضفاء النسبية على المعانى ليست مجرد عملية تكرار لأفعال الإشارة والتعريف ، فالنسبية هنا من نوع مركب . إن مفهومىّ الزمان والمكان فى المسرح يخضعان لنفس النسبية التى يخضع لها مفهومى الزمان والمكان فى الواقع وإن كانت نسبية الزمان والمكان المسرحيين أكثر وضوحا وأسهل ادراكا . وقد تأمل شكسبير هذه القضية فى مسرحية هنرى الخامس وهو يشرح لنا على لسان الجوقة نسبية دلالة الشكل الخشبى المستدير مثل حرف (O) وهو شكل مسرح الجلوب إذ يقول :

« هل تستطيع حفرة الديوك هذه أن تحتوى
حقول فرنسا الشاسعة ؟ وهل يمكننا أن نحشر
فى هذه الدائرة الخشبية كل الخوذات
التى أفزعت الهواء فى معركة أجينكورت ؟
معذرة ! فهذا الشكل الأعوج المعقوف
يستطيع فى مكان صغير أن يصور مليون مكان
واسمحوا لنا نحن من نعرف أسرار القصة العظيمه ونملك مفاتيح شفرتها
وإن كنا صفرا على الشمال بالنسبة لأبطالها
أن نستثير طاقات الخيال لديكم .

(الافتتاحية ــ أبيات ــ ١١ ــ ١٨)

إن المساحة المخصصة للأداء تستطيع من خلال تدخل خيال المتفرج أن تتسع لكل شمال فرنسا وخوذات أجينكورت أو أى شىء آخر يختاره شكسبير . فالدائرة الخشبية دائرة مرنة للغاية مثل حزام ضخم يمكن تضييقه وتوسيعه وهى الصورة التى ترد فى البيت التالى للمقتطف السابق . لكن عنصر النسبية هنا له جانب آخر يتمثل فى التورية الشفوية على حرف (O) الذى يشير الى شكل الدائرة لمسرح الجلوب ويعنى فى نفس الوقت كلمة (أوه) التى تعبر عن الدهشة حين تتشكل فجأة حلقة وصل بين قولين أو فكرتين منفصلتين تماما لا تربطهما ويستحيل فيما يبدو أن تربطهما صلة . وفى هذه الحالة يتحول المكان تحولا فعليا الى زمان من خلال دوره كمفسر لشفرة التاريخ وشارح لأسرارها وألغازها .

وحين يتم تحديد وتعريف الزمان والمكان والمؤدين ومجالاتهم يمكن للعرض المسرحى أن يستغل جدلية التعريف واضفاء النسبية أو التمويه وأن يستخدمها فى تنويعات مختلفة الى ما لا نهاية . وبهذا المعنى يصبح المسرح نظيرا للمفهوم العلمى للنسبية فى العلوم الطبيعية ، ومعادلا جماليا لنظرية أينشتاين .

ولا ينبغى هذا التعادل أن يدهشنا ، فقد اختار شكسبير وزملاؤه أن يسموا مسرحهم الجلوب ـــ أى الكرة الأرضية وكانوا يقصدون بهذا انه يمثل حرفيا ورمزيا العالم كله والدنيا بأسرها . وكان هذا المسرح هو الجزء الفنى المكمل للرحلات الأرضية الاستكشافية العظيمة التى [illegible] تدور حول الكرة الأرضية [illegible] وكان أيضا [illegible] لإدراك ابعاد العالم الجديدة واستيعابها عن طريق المجاز والاستعارة . ولم تكن هذه المحاولة وهذا الجهد أقل عناءً أو قيمة أو معنى من رحلات مجلّان أو كولمبس أو دريك أو سير ولتر رالى .

تمثيل الكل بالجزء والقدرة على نفى الواقع

ويتحد العنصرين المتقابلين المتعارضين فى جدلية التعريف مقابل التمويه أو اضفاء النسبية (الذى يمثل نقيضه) فى تجميع يتشكل من الفكرة البلاغية التى تقوم على تمثيل الكل بالجزء (Synechdoche) من ناحية ، ومن فكرة كيتس

الاستعارية التى تقوم على نفى الدلالات الواقعية الثابتة لمعطيات الكون والقدرة على تبديلها (negative capability) من ناحية أخرى . ويعنى تمثيل الكل بالجزء — الذى شاع فى علم البلاغة والبديع فى عصر النهضة — تمثيل شىء من مجموعة من خلال أبرز أجزائه وأبلغها افصاحا عن هويته مثل تمثيل الفيل بخرطومه أو الملك بتاجه ، بحيث يتضمن تصوير ما نراه كل الأجزاء المغفلة .

وفى مقابل وسيلة تشبيه الجزء بالكل التى تُستخدم عادة فى التعبير عن الأشياء المحسوسة والتى يمكن قياس أبعادها وأحجامها ، تُمكنُ « القدرة على نفى الواقع » العرض المسرحى من تحقيق قفزة نوعية تحمله خارج حدود العالم الواقعى المحسوس وخارج المجال النظرى الذى يرتبط به والذى أسماه أرسطو بمجال الاحتمالات .

وتمثل هذه القدرة أقوى أدوات المسرح إذ تمكنه من استخدام أى وحدة زمنية أو مكانية أو أدائية فى العرض لتمثيل أخرى تمثيلا جزئيا أو كليا . فأى وحدة زمن فى العرض طالت أم قصرت تستطيع أن تمثل وحدة أخرى وتستطيع أى مساحة أن تمثل مساحة أخرى . وكذلك الحال مع المؤدى الذى يمكن أن يمثل حماراً حين يرتدى رأس حمار أو أن يمثل حائطا أو أحد أشعة القمر كما يحدث فى مسرحية حلم ليلة صيف .

وفى هذا الصدد تنشط عمليتان متكاملتان هما : التكثيف والتحويل . إن فعل الاشارة [illegible] بالشئ المعرف المحدد ، فرغم أننا قد لا نلاحظ مثلا فى [illegible] لون العشب الاخضر [illegible] نا عليه وبتنا نتوقعه بصورة الية فإننا فى المسرح نعى اللون الأخضر بحدة حين يشير المؤدى الى أرض خشبه [illegible] البنية اللون ويؤكد لنا أنها عشب أخضر . والى جانب التكثيف تقوم بعض أفعال الإشارة والتعريف بتحويل شئ إلى آخر ، فحين نرى سناوت فى حلم ليلة صيف يمثل دور الحائط فإننا ندرك فى آن واحد بوضوح شديد أنه ليس حائطا وانه أيضا حائط وحينذاك يتولد السؤال فى أذهاننا : الى أى حد يمكننا اعتبار سناوت حائطاً ؟ وأيضا ما هى الظروف التى يتحول الانسان فى ظلها الى حائط ؟ وقد نتذكر حينئذٍ أن جدران المعابد فى حضارة قبائل المايا القديمة فى أمريكا كانت تقام من آلاف من ضحايا

القرابين البشرية ، فالمسرح يتحدى طريقتنا المعتادة فى النظر الى الأشياء وينزع غشاء العادة عن عيوننا فيجعلنا فجأة نرى الأشياء فى ضوء جديد ونبصر ما خفى عن عيوننا من قبل . وتشترك كل من عمليتى التكثيف والتحويل فى مبدأ الاقتصاد فى العناصر والجهد ، فالتكثيف عن طريق تمثيل الجزء بالكل يعد وسيلة بالغة الاقتصاد فى بث عدد كبير من المعلومات فى أقصر وقت ممكن .

الوجود الواقعى والتمثيل :

فى حديثى هذا عن الشروط الأساسية التى يجب توافرها لتحقيق العرض المسرحى انصب التركيز بالدرجة الأولى على الجوانب العملية والمظاهر المجازية الاستعارية للعرض ـــ والآن علينا أن نحول اهتمامنا الى موضوع هام هو طبيعة الوعى فى العرض المسرحى . ففى العرض المسرحى يتولد وعى جماعى يشترك فيه كل الحضور المشاركين فى الحدث بأى دور .

وبفضل هذا الوعى الجماعى المسرحى يمكن للممثل جو بلوجز مثلاًأن يعتلى خشبة المسرح ويقنعنا بأنه يوليوس قيصر رغم أننا نعلم تماما أنه جو بلوجز وليس يوليوس قيصر . كيف يتحقق ذلك ؟ والاجابة على هذا السؤال متعددة الجوانب .

أولا : قبل أن نأتى نحن الجمهور الى المسرح تتشكل لدينا سلسلة من التوقعات من خلال الاعلانات عن العرض التى تخبرنا أن عرضا يدعى يوليوس قيصر سيقدم فى المكان الفلانى فى التاريخ الفلانى . وقد تخبرنا الاعلانات أيضا أن الممثل جو بلوجز سيقوم بدور القيصر . وحتى إذا كنا نجهل النص الأصلى فسوف نتوقع منطقيا أن مسرحية تحمل عنوان يوليوس قيصر لابد وأن تحوى شخصية بهذا الاسم . (ولو أن من شاهد مسرحية فى انتظار جودو التى لا يظهر فيها جودو قد يتشكك بعض الشئ فى هذا) .

وحين نصل الى المسرح تهاجمنا مجموعة منوعة من أفعال وعلامات الاشارة والتعريف تشحذ وعينا بالمكان وتنبهنا الى أن ما سوف نراه هو عرض مسرحى سنرى فيه جو بلوجز . ويحدث هذا فعلا فى المشهد الثانى من الفصل الأول إذ نرى جو

بلوجز ، لكننا نراه وقد تحول الى يوليوس قيصر . ورغم أننا نعرف تماما أنه ليس قيصر في الواقع فإننا ندرك تماما أيضا أنه كذلك فى عالم المسرحية . وهكذا يطالبنا الوعى المنبثق من طبيعة العرض المسرحى بأن نصدق حقيقتين متناقضتين عن جو وهما انه قيصر وأنه ليس قيصر . فإذا فشل جو فى اقناعنا بأنه قيصر فقد العرض المسرحى معناه وجدواه . وإذا نجح فى اقناعنا انه قيصر فعلا الى درجة تنسينا انه جو فسوف نقفز من مقاعدنا ونصعد اليه لنحذره من الخطر المحدق به . ولهذا تصبح مهمة جو مهمة صعبة مزدوجة مركبة ، وهى أن يكون فى آن قيصر وألا يكونه — بل يمثله ويؤديه فقط .

ومما قد يزيد الأمر تعقيدا أن جو الذى يتحدث بالانجليزية يمثل شخصا كان يتحدث اللاتينية وأن الانجليزية التى يتحدثها جو تختلف اختلافاً واضحا عن الانجليزية اليومية المعتادة . أضف الى ذلك أن جو حتى لو استطاع فرضاً أن يتحدث بلاتينية عصر قيصر دون أخطاء فلن يجئ حديثه مشابها فى تفاصيله لما قاله قيصر فى الواقع .

إن ما يمكننا من قبول العرض كشىء حقيقى رغم مجافاته للحقيقة الواقعية هو قبولنا لاحتمال أن تكون الأحداث التى نشاهدها قد وقعت على الصورة التى تعرض بها أمامنا . والمحك هنا — كما فى مثال خشبة المسرح العارية والعشب الأخضر — هو القدرة على الاقناع . فإذا استطاع جو أن يقنعنا باحتمال أن قيصر كان على الصورة التى يقدمه بها فسوف ينجح فى اشباع رغبتنا فى الاقتناع بالصدق التاريخى والعاطفى للحقيقة المعروضة .

وتكتسب العلاقة الجدلية بين الوجود الواقعى والتمثيل بعدا اشكاليا آخر حين لا تستند الشخصية المؤداة الى وجود تاريخى حقيقى وتكون خيالية أو أسطورية صرفة مثل هاملت . أو الدكتور فاوستاس . وفى أداء هذه الشخصيات تنشط خاصية « القدرة على نفس العالم » بصورة خاصة ويوظفها المؤدى لأقصى درجة فهو يمثل هنا شخصية ليس لها أصل فى الواقع ولذا يملك إزاءها قوة تماثل قوة الآلهة فيستطيع أن يجسد فى صورة حية ملموسة كائنا لا يوجد إلا كفكرة فى الوجدان الجمعى .

وتمثل قدرة العرض المسرحى هذه على تحويل الممكن والمحتمل الى واقع ، وعلى تجسيد الأفكار الكامنة فى الوعى الجمعى ــ تمثل هذه القدرة أخطر جوانبه من الناحية الثقافية وأكثرها مناوءة للواقع السائد .

الوعى والهدف :

والحديث عن قدرة الممثل على خلق الحياة من العدم يعود بنا مرة أخرى الى موضوع العلاقة بين الدين والمسرح . فالقول بأن المسرح استعارة للعالم قد يعنى أيضا أننا نضعه فى منافسة وصراع مع العقيدة التى تدعى أنها تقدم لنا النموذج الأعلى والوحيد للحقيقة والمعنى . فإذا كانت العقيدة المسيحية تقوم على عدد من الحقائق المطلقة اليقينية ــ كحقيقة أن الله يوجد وأنه المحبة ــ فإن المسرح يكتفى من اليقين بالشك فلا يقبل قبولا كاملا ولا يرفض رفضا قاطعا ، فالله عنده قد يوجد وقد لا يوجد وقد يكون المحبة أو شيئا آخر ، بل ويستطيع المسرح أن يقيم عددا لا نهائيا من العوالم التى لا وجود للرب فيها بتاتا . وإذا كانت المسيحية تتأسس على الطاعة والخضوع فإن المسرح يعتمد فى أساسه على الثورة والمروق . وفى العقيدة المسيحية لا يهم المكان فأى مقعد يشغله العابد فى الكنيسة هو أفضل المقاعد فكل المقاعد توصل الى الله . أما فى المسرح فالمكان مهم وموقع مقعد المتفرج مهم وليست كل المقاعد سواء ، كما أن التواصل يختلف من شخص الى آخر فنحن لا نستقبل العرض كما يستقبله الشخص الجالس الى جوارنا ، بل ولا نراه بنفس الصورة .

ورغم هذا الاختلاف فإن تاريخ العرض المسرحى فى ثقافتنا يشتبك اشتباكا معقدا مع العقيدة الدينية ، بل إن كلا من المسرح والعقيدة يعرف نفسه إما من خلال الآخر أو كنقيض له ، كما ترتبط بكل منهما أنماط سلوكية تعلق رفضا أو قبولا ، إيجابا أو سلبا على الآخر . فمن المستحيل مثلا أن نتصور مارلو وهو يخلق شخصية الدكتور فاوستاس دون أن نرى الى جواره شبح لوثر الثائر . أما الآن وقد ساد التفكير العلمانى العصر بصورة لم يسبق لها مثيل فى تاريخنا فقد خفت حدة التناحر والتنافس بين العقيدة والمسرح حتى كادت أن تختفى . وقد يرى البعض فى تسيد الروح العلمانية

خسارة للمسرح وضربة قاصمة أشد ضراوة من الضربة التى تلقاها أو يمكن أن يسددها اليه التلفزيون . وقد يرى البعض الآخر أن العلمانية قد تدفع المسرح الى محاولة اعادة اكتشاف قدرته على توليد الأساطير وعلى اثراء وتطوير الوجدان الجمعى بعيدا عن أى عقيدة دينية محددة .

التصوير الأيقونى الديناميكى

يختلف التصوير الأيقونى فى المسرح عنه فى الأنظمة الأيقونية التى ترتبط بعقائد وأيديولوجيات ثابتة منغلقة ، فبينما تتمتع عناصر التصوير الأيقونى فى المسيحية مثلا بثبات معانيها ودلالاتها بحيث يحمل الصليب دلالة المعاناة والتكفير أو يحمل الخبز المقدس دلالة جسد المسيح نجد أن دلالات الصور الأيقونية فى المسرح تختلف وتتنوع من موقف الى موقف . ففى مسرحية عطيل مثلا يستخدم منديل ديدمونة فى البداية كأيقونة تعبر عن الحب ثم يتحول عن هذا المعنى ليصبح أيقونة للشك فيها وأخيرا يصبح صورة أيقونية لرقتها وضعفها . وفى مسرحية ريتشارد الثانى أيضا يتحول التاج من صورة أيقونية للسلطة الى صورة أيقونية للضعف ثم يسترد فى النهاية دلالته الأولى . وفى هذه العملية يكتسب التصوير الأيقونى خاصية الديناميكية وهى خاصية أساسية لتحقيق مبدأ نسبية المعنى فى المسرح واعتماده على موقعه فى الزمان والمكان وعلى منظور الرؤية . فأى صورة أيقونية فى المسرح تستمد قيمتها ودلالتها من موقعها فى المسرحية ومن الحدث الذى تستخدم فيه .

واستخدام مصطلح الأيقونية بهذا المعنى يثير عددا من المشاكل ذلك أن المصطلح له معنى محدد فى دراسة أنظمة العلامات أو السيميوطيقا . فالسيميوطيقا تنهض على فرضية أو مقدمة منطقية تقول بأن كل الثقافات تولد أنظمة دلالية تحفظها فى أنظمة علامات نصية وتصويرية ، وأن هذه الأنظمة العلامية تعد بمثابة وسائل اقتصادية وظيفتها حفظ المعلومات واستعادتها عند الحاجة وبثها أو ارسالها من طرف الى آخر . وتدرس أنظمة العلامات عادة وفق تقسيم يفصلها الى ثلاثة أنواع : علامات أيقونية وعلامات إشارية وعلامات رمزية . ووفق هذا التقسيم ترتبط العلامة الأيقونية

بما تمثله بعلاقة تشابه وتماثل كما فى حالة التصوير الفوتوغرافى إذ تصبح الصورة علامة أيقونية دالة على وجه الشخص صاحب الصورة .

وفى المسرح يرتبط كل ممثل بعلاقة أيقونية مع دوره بمعنى أن وجهه يصبح دالا على وجه الشخصية التى يؤديها . وتلعب المهمات المسرحية أيضا دور العلاقات الأيقونية فهى تحاكى فى مظهرها الأشياء التى تصورها . أما العلاقة الاشارية فى السيميوطيقا فيقترب مفهومها من مفهوم تمثيل الكل بالجزء فى المسرح . فخنجر القاتل وهو علامة أيقونية فى حد ذاته يقوم أيضا بوظيفة العلامة الإشارية إذ يشير الى طبيعة الرجل فهو هنا جزء يشير الى كل . ويمكننا القول بأن كل الأفعال التى تجرى على خشبة المسرح هى بالضرورة علامات إشارية تشير الى الكل بالجزء وهذا لأن الزمن الواقعى اللازم لأى فعل يصور على خشبة المسرح يجاوز بكثير — إلا فى حالات نادرة — الزمن الذى يستغرقه على المسرح . وثالث أنواع العلامات هو الرمز الذى لا يشترط علاقة حتمية ضرورية بين علامة ما ، مثل العلامة اللغوية مثلا أو الكلمة وبين مدلولها . فكلمة (Pain) تعنى بالانجليزية الألم ، لكن نفس العلامة المكتوبة ترمز فى الفرنسية الى الخبز . ولاحظ أن كل النصوص المسرحية يتم تسجيلها عن طريق نظام رمزى هو الطباعة أو الكتابة .

والمسرح بحكم طبيعته السمعية والبصرية يمثل عملية جدلية تجمع بين نظام العلامات الأيقونية ونظام العلامات الرمزية ويسعى من خلالهما فى آن الى تصوير وتمثيل مدلوله المبتكر أى الحدث المسرحى المقصود . وينحل الصراع بين الطرفين النقيضين فى هذه العملية الحدلية فى تجميع يتمثل فى الطبيعة الاشارية الجامعة لفن المسرح الذى يتوسل دائما الى الايحاء بالحدث كله من خلال أجزائه البارزة والذى يوجه اهتمام المتفرج دائما عن طريق الاشارة الى الأحداث التى ينبغى أن يلتفت اليها . لكن المسرح ليس مجرد وسيلة للدلالة على شىء آخر ، وليس مجرد سجل علامى أو سيميوطيقى لحدث ماضٍ . فالمسرح ذاته حدث ، واقعة حقيقية فى الزمن الحقيقى الواقعى . إن خطر المنهج السيميوطيقى فى دراسة المسرح يتمثل فى ميله

الى تشتيت الانتباه بعيدا عن التجربة الواقعية الحية التى تحتل مكان القلب فى العملية المسرحية وتمثل جوهرها .

عناصر المسرح : النار والنور والظل والمؤدى :

يتولد المسرح وينمو من قوى الطبيعة الحية وعناصرها الأصلية وخاصة النار والنور . فالعرض المسرحى يتجلى للبصر من خلال كرة من اللهب تفرش نورها على العالم ـــ هى الشمس . وحين يرتطم الضوء بالأشياء يلقى بظلالها على الأرض . وفى مسرحية حلم ليلة صيف يقول شكسبير على لسان الجوقة فى الختام :

لسنا إلا ظلالا أو أشباحاً فإن كنا قد أخطأنا
يكفى لإصلاح الخطأ أن تتخيلوا
انكم نمتم هنا وحلمتم
فرأيتم هذى الرؤى فى المنام
وأن موضوعنا الهزيل التافه
لم يتمخض إلا عن حلم عابر .

(الفصل الخامس . المشهد الأول ـــ أبيات ٤١٢ ـــ ٤١٧)

وكانت كلمة (shadow) التى تعنى ظلا أو شبحا تستخدم فى عصر شكسبير بمعنى ممثل أو مؤدى .

ويبدأ اسخيلوس ثلاثية الأورستا بنار كبيرة موقدة فى الهواء الطلق ترسل أضواءها فى ظلام الليل فتضيئه . ويستخدم شكسبير أيضا الشموع أى نور النار كوسيلة متعارف عليها للكناية عن الليل وأيضا كصورة شعرية توازى وتعادل بين المسرح والعالم . فحين تمشى ليدى ماكبث فى نومها وهى تحمل شمعة يدور الحوار التالى بين الطبيب والوصيفة :

الطبيب : كيف حصلت على هذه الشمعة ؟

الوصيفة : كانت بجوار فراشها . هناك دائما شمعة موقدة بجوارها . لقد أمرت بهذا .

الطبيب : أترين ؟ إن عينيها مفتوحتان

الوصيفة : أجل لكن حاسة الابصار مغلقة .
(ماكبث . الفصل الخامس . المشهد الأول . أبيات ٢٠ ــ ٢٤)

ويحيل ظلام الرؤية المفتوح العينين لیدي ماكبث من انسان الى شبح وظل يوشك وقته على المسرح أن ينقضي . وحين يسمع ماكبث خبر موتها يصفها بأنها شمعة ويجعل الصورة نفسها تشمله حين يقول : « انطفئى . انطفئى أيتها الشمعة ./ ما الحياة إلا ظل يسعى ، ممثل ردىء .. الخ » (الفصل الخامس . المشهد الخامس أبيات ٢٣ ــ ٢٤) وحين يفتش مضحك الملك لير عن صورة تعبر عن احساسه بالكارثة يقول : « انطفأت الشمعة وبتنا فى ظلام دامس » (الملك لير ، الفصل الأول . المشهد الرابع ــ البيت ٢١٦) ، وفى نهاية عطيل أيضا يرى عطيل قتل ديدمونة فى صورة إطفاء شمعة فيقول :

سأطفىء النور ثم أطفىء نورك
إذا أخمدت نارك يارسول الضياء
أستطيع أن أعيده ثانية
لو ندمت . لكن إذا أطفأت نورك
يا نموذج الجمال الرائع الرهيف
فمن أين لى بشعلة بروميثيوس المقدسة
التى تستطيع أن ترد اليك الضياء ؟
(الفصل الخامس . المشهد الثانى . أبيات ٧ ــ ١٢)

فبينما يمكن أن تشرق الظلال بالضياء ، لن يشرق نور ديدمونة ثانية .

وتقترب هذه النظرة من النظرة الأنجلو ــ ساكسونية القديمة للحياة . يقول لنا المؤرخ (بيد) فى كتابة تاريخ الكنيسة الانجليزية وأهلها أن الملك إدوين كان يتدارس مع مستشاريه أمر العقيدة المسيحية الوافدة حين أفاء عليه أحدهم بصورة فنية بالغة القوة عن النار والهواء فقال :

« يا صاحب الجلالة إذا قارنا حياة الانسان على الأرض الآن بحياته السابقة التى لا نعرف عنها شيئا فإنها تبدو لى مثل عصفور صغير وحيد يطير بسرعة خاطفة عبر قاعة

الولائم حيث تجلس الآن الى الطعام فى أحد أيام الشتاء وسط قوادك ومستشاريك . فى منتصف القاعة نار كبيرة تدفئها وتبعث السكينة فى النفس . وفى الخارج تزمجر العواصف العاتية وتنهال الثلوج وتنهمر الأمطار . والعصفور يعبر سريعا ، يدخل من باب فى القاعة ويخرج من آخر ــ حين يدخل يصبح فى مأمن من عواصف الشتاء ، لكنه بعد لحظات من الراحة والسكينة يختفى عن النظر ويغيب فى غياهب الشتاء التى أتى منها » (١٣)

إن الدقائق التى يقضيها المؤدى على المسرح متبختراً حينا وغاضبا مشاغباً حينا ــ فى كلمات ماكبث ــ تبدو لى شبيهة بوصف مستشار الملك للحياة . فالأداء المسرحى يتضمن فى دخول وخروج الممثل حركة جسدية شبيهة بالخروج من الظلام الى الضياء ثم العودة مرة أخرى للظلام ، كما أنه يشتمل وجدانيا على حالة انبثاق الوعى المفاجئة الحادة التى تمثل أيضا حالة دخول من الظلام الى النور فجأة . وفى كل من الحالتين تؤكد عملية الدخول الى النور والخروج منه على المستويين الجسدى والوجدانى طبيعة المسرح كعملية معرفية تسعى لاستكشاف حالات من الوجود لا نألفها فى حياتنا المعتادة خارج المسرح . إننا نأتى الى الحياة ولا نعلم من أين أتينا وسنرحل منها لا ندرى الى أين . ولكننا فى العرض نلمح أحيانا فى ومضات خاطفة درجة أعلى من درجات الفهم الانسانى ومستوى أعلى من مستويات الاحساس والشعور .

إن ما يجعل هذه الومضات ممكنة هو سمة المفارقة التى تميز طبيعة الزمن المسرحى ، فحين نشترك فى عرض كمؤدين أو مشاهدين فإننا نتعاون على تحقيق مشروع يسعى الى استكشاف الوسائل التى يتحول بها الماضى الى حاضر مرة أخرى من خلال العرض المسرحى . وهذا بالضبط ما يعنيه شكسبير فى سوناتا رقم ١٥ حين يتحدث عن الحرب مع الزمن فبينما يفضى مرور الزمن من خلال توالى الأيام والدقائق الى عملية تراكم تزيد من مخزون الماضى ، يسعى المسرح إلى اعادة الاتزان عن طريق استرداد الماضى واعادة طرحه فى الحاضر . والمسرح بهذا المعنى يشبه النار الكبيرة التى تتوسط قاعة الحياة كما وصفها مستشار الملك إدوين . وتتكرر صورة

النار كرمز للحياة فى العديد من الصور والرسومات الرمزية الوعظية في تلك الفترة ربما لأنها تجسد المفارقة الرئيسية الغريبة في حياة الانسان . فالنار مثل الانسان تنمو وتكبر عن طريق التهام الأشياء وكلما كبرت وعظمت كلما دب فيها الوهن واقتربت من الفناء .

ويستخدم شكسبير مفارقة النار هذه فى تصوير موت واحدة من أعظم بطلاته وأكثرها إلغازاً وهى كليوباترة ويكشف عن أبعاد جديدة للمفارقة ، فيجعل بطلته تقول :

اعطنى ثوبى . ضعى التاج على رأسى
فلدى شوق وحنين الى الخلود
لن تبلل خمر مصر شفتى بعد الآن
هيا . هيا يا أيراس . اسرعى . أظن أننى
أسمع انطونيو ينادينى . أراه ينهض من رقاده
ليمتدح فعلى النبيل وأسمعه يسخر
من حظ قيصر الذى تنعم به الألهة على البشر
لتبرر بعد ذلك حقدها عليهم . اننى قادمة يا زوجى
فسوف تثبت شجاعتى جدارتى بلقب زوجتك .
سأكون ناراً وهواء ، أما عناصرى الأخرى
فأتركها للحياة الدنيا .

(انطونيو وكليوباترة الفصل الخامس . المشهد الثانى . أبيات ٢٧٨ ــ ٢٨٨)

وكليوباتره هنا ترتدى ملابسها استعداداً لأداء فعلها ــ أو دورها ــ النبيل ، فكلمة (act) المستخدمة تحمل نفس المعنيين وكان شكسبير دائما ضعيفا أمام التورية اللفظية . والدور هنا يجمع الزواج والموت فى لحظة واحدة بينما تحمل جملتها « اننى قادمة يا زوجى » معانى الأمل فى المستقبل والاشباع الجنسى من ناحية وتعلن فى نفس الوقت نهاية حياتها . وفى كل أعمال شكسبير نلمس الحاحا متكررا على فكرة العلاقة بين المسرح والحياة ، واستكشافا لأبعادها ، لكنه فى هذه المسرحية يتفوق على نفسه فى هذا الصدد ، فالنار هنا هى نار الالهام التى يعتقد

الفكر المسيحى التقليدى أنها تهبط من الله على الانسان حين يتلقى البركة المقدسة ، وهذه النار تنبثق هنا من داخل إمرأة وتمثل أبلغ تعبير وآخر تعبير عن إنسانيتها .

ومن الواضح أن اختيار النار هنا ليس صدفة ، وليس مجرد إشارة ميتافيزيقية الى منظومة القيم الأفلاطونية الجديدة التى تحكم تفكير كليوباترة ، بل هو تمثيل على أعلى المستويات لقوة الروح المقدسة ، بل وقوة الحياة نفسها ــ كما أدركها بحكمة عميقة مستشار الملك إدوين . فالنار هنا هى شعلة بروميثيوس المقدسة ، هى القوة التى اختلسها الانسان من الآلهة وامتلكها ، وهى أيضا منحة الرب الى أتباع ومريدى المسيح بعد صعوده الى السماء .

وربما كان التشابه الجوهرى بين عناصر المسرح وبين النار والنور والظل سبب نظرة أفلاطون المتشككة المرتابة اليه فقد استخدم هو نفسه النار والنور والظل فى التعبير عن فكرة الخيال المسجون عن طريق الاستعارة الفنية حين قال :
« دعنا نتخيل حالة الاستنارة أو الجهل فى الوضع الانسانى على الصورة التالية .

تخيل حجرة تحت الأرض تشبه الكهوف ، يفضى اليها مدخل مفتوح الى نور النهار وتمتد مسافة طويلة تحت الأرض . وتخيل أن بهذا المكان مجموعة من البشر حبسوا فيه منذ الطفولة وقيدت أرجلهم وأعناقهم بحيث ينظرون دائما الى الأمام فقط ولا يستطيعون النظر الى الخلف . وفوق هؤلاء وخلفهم نار متقدة ، وبينهم وبين النار يمتد طريق فى آخره ساتر مثل الستار الذى يفصل محرك الدمى فى عروض العرائس عن المتفرجين . هل تعتقد أن هؤلاء المساجين يستطيعون رؤية أنفسهم أو رفاقهم إلا كظلال تلقيها النار على حائط الكهف المواجه لهم » (١٤)

وإذا كان الخيال المسجون يشبه عرض العرائس أفلا يمكننا أن نجد فى العرض المسرحى الحى وحرية التمثيل والأداء فيه صورة مقنعة للنفس الحرة والعقل الحر كما كان يعتقد شكسبير ؟

لكن الصورة لها جانب آخر ــ كما هو الحال دائما فى المسرح ــ جانب اعتيادى يخلو من الرهبة الميتافيزيقية ويمثل المعادل الواقعى لها فى عالم التجربة المعاشة المحسوسة . ويتمثل هذا الجانب فى ذلك الاحساس بالدفء الذى نستشعره ونحن نستمتع بعرض مسرحى ، وهو احساس ينبع من الدفء الجسدى الذى يتولد من وجود جمع غفير من البشر فى مكان مغلق من ناحية ، كما ينبع أيضا من ذلك الدفء الذى يسرى فى النفس حين ندلف الى المسرح من الشوارع الباردة التى يغطيها الصقيع أو يبللها المطر ونجد أنفسنا فى عالم من الأضواء والألوان الساحرة والقصص الخيالية والأماكن البعيدة ــ خاصة فى عروض البانتومايم أثناء الكريسماس ــ فنشعر وقتها وكأننا تماما مثل ذلك العصفور الصغير الذى يدخل من البرد الى القاعة الكبيرة التى تدفئها وتضيئها النار ويخرج بعد فترة وجيزة منها عائدا الى المطر والصقيع .

* * *

الفصل الثالث

فنون الأداء وكيف نتعلمها

هناك ثلاث وسائل رئيسية لتعلم فنون الأداء وهى : اللعب الهادف ، والتدريب ، وممارسة الأداء . وترتبط كل وسيلة من هذه الوسائل بمرحلة من مراحل تكون العرض المسرحى نفسه .

١ ــ فمن خلال اللعب الهادف نتعلم كيف نعبر عن أنفسنا .
٢ ــ ومن خلال التدريب نتعلم كيف نعبر عن ذات أخرى ، أى كيف نخلق دورا أو شخصية مسرحية .
٣ ــ ومن خلال الممارسة نتعلم كيف تتفاعل الذات المُعبِّر عنها بذوات أخرى

وإذا طرحنا هذه الوسائل فى صورة ديالكتيكية يصبح اللعب نظيرا للوجود والتدريب نظيرا لتمثيل الوجود ، ويصبح العرض المسرحى نفسه هو التجميع الذى يوحد الاثنين فى توليفة جديد . وتتم مراحل هذه العملية الجدلية كلها فى سياق العمل الجماعى إما (١) فى قاعة الدرس أو الملعب ، (٢) وإما فى استديو التدريبات ، (٣) وإما فى المسرح . وفى هذا الفصل سوف نعالج النوعين الأول والثانى من وسائل تعلم فنون الأداء بينما سيشغل الثالث بقية الكتاب .

اللعب : كيف نتعلم أن نعبر عن أنفسنا

يحتاج المؤدون إلى اكتساب مهارات خاصة فى مرحلة تدربهم على تقمص ضمير ووعى ذات أخرى ، لكنهم أيضا يحتاجون مثل البشر جميعا أن يتعرفوا على أجسادهم ونفوسهم ولقد أدركت نظم التعليم الانسانية دائما قيمة المسرح كوسيلة

لتعليم الوعى بالذات ، بل ونظرت الى نظام التعليم نفسه كنظير للعرض المسرحى
إذن فالتعليم بمعناه العام يمثل نقطة الانطلاق الطبيعية الى تعلم فنون الأداء .

ويميز علم النفس التربوى والتنموى بين ثلاثة مستويات مختلفة ومتداخلة من مستويات تعلم التعبير عن الذات : المستوى النفسى ـــ العضلى ، والمستوى العاطفى أو الانفعالى ، والمستوى الادراكى أو المعرفى . والمؤدى مثل كل إنسان يتعلم على كل هذه المستويات فى نفس الوقت ويستخدمها جميعا فى عمله وحياته بصورة متزامنة .

وتوضع المهارات النفسية ـــ العضلية عادة فى أدنى مراتب الأولويات الثقافية لأنها أكثرها « حيوانية » فهى تتعلق بتحكم المخ فى حركة الإنسان وتنظيمه لنشاطه العضلى ويكتسب الانسان المهارات العضلية الغليظة مثل الزحف والمشى أولا ثم ينتقل بعدها الى المهرات الرفيعة مثل التنسيق بين العين واليد مثلا ، الذى يمكننا من تقدير المسافات ومن ثم التقاط الأشياء والأدوات . وتعد المهارات اللازمة لإصدار الأصوات الواضحة من أعقد المعهارت الرفيعة إذ تتطلب التنسيق بين ايقاع التنفس والحبال الصوتية والحنجرة واللسان والفكين والشفتين .

وتأتى المهارات الانفعالية أو العاطفية عادة فى المرتبة التالية الأعلى من الأولويات الثقافية وتتعلق بالقدرة على التعبير عن العواطف والمشاعر . فنحن نتعلم عن طريق الملاحظة والمحاكاة كيف نتطور من وسائل التعبير البدائية الفجة نسبيا على قوتها مثل البكاء والضحك الى اكتساب لغة مركبة معقدة من الاشارات التى تتعلق بالعواطف . كما نتعلم أيضا أن الثقافة تتحكم بدرجة كبيرة فى أنماط التعبير عن المشاعر من خلال العرف والعادة ، وأن هذه الأنماط تختلف من ثقافة الى أخرى ، وأن النجاح فى توصيل مشاعرنا الى الآخرين لا يعتمد فقط على مدى صدقها أو عمق احساسنا بها ، بل يعتمد أيضا وبنفس الدرجة على اختيارنا لأنماط وتقاليد التعبير المناسبة . ورغم أننا نعلم الآن الكثير نسبيا عما يسمى « بلغة الجسد » إلا اننا لا نكاد نعرف شيئا عن النظام الإيمائى الدقيق المُصغَّر الذى يكمن خلفها والذى تتمكن

من خلاله أدق تفاصيل الحركة العضلية من إرسال إشارات تدل على الحالة النفسية والذهنية للإنسان . ولعل الطبيعة المركبة المعقدة لهذا النظام المصغر من وسائل التعبير العاطفى تفسر درايتنا الضئيلة بآليات عمله ، فالوجه وحده ــ على سبيل المثال ــ يتشكل عضليا فى عدد هائل متنوع من الصور تحمل كل منها امكانية التعبير عن انفعال معين أو معنى عاطفى . ومن المحتمل أن يقود تقدم البحث العلمى فى هذا المجال الى اكتشاف علاقة بين قدرة الممثل على التعبير وبين درجة تحكمه فى هذا النظام الايمائى المصغر ومهاراته فى توظيفه . [1]

وتعد المهارات المعرفية عادة أرفع الأولويات مرتبة فى عملية التعلم لأنها ترتبط بالقدرات التى يقال عادة أنها تميز الانسان عن الحيوان . فكل المخلوقات الحية تمتلك أنظمة اتصال والعديد منها يستطيع أن ينتج مجموعة كبيرة من الأصوات المنوعة . لكن الانسان هو الكائن الوحيد الذى يمتلك القدرة الإدراكية التى تنتج اللغة المنطوقة والنظم الحسابية المركبة . وقد استطاع الإنسان أيضا أن يكتشف بعض الوسائل الناجحة لإذكاء قدرته على التذكر وبسط مجالها مثل الكتابة والطباعة وأخيرا تخزين المعلومات عن طريق الكمبيوتر وكلها وسائل مكنته من تخزين كم هائل من المعلومات لا تستطيع أى ذاكرة فردية مهما عظمت أن تحتفظ به . وعن طريق القراءة يصبح هذا المخزون الثقافى فى متناول الفرد كلما شاء وأينما شاء . ويستخدم المؤدى هذه المهارات الإدراكية كما يستخدم ذاكرته أيضا حين يقرأ دوره ثم يحفظه ثم يعيد انتاجه .

ولأن العمل المسرحى عمل أو نظام تكاملى فهو يتحدى التقسيم المراتبى للمهارات النفسية ــ العضلية ، والعاطفية والإدراكية وفقا لأهميتها أو قيمتها ، فكلها تنشط فى تزامن أثناء عملية التمثيل وإذا غاب أحد الأنواع فإن ذلك ينعكس انعكاساً سلبيا على الأداء . فالتمثيل حين يتحقق على مستوى الإدراك العقلى فقط ينتج أداءً مفتعلا خارجيا بارداً ويتحول الى « كلمات ، مجرد كلمات لا تعبر عن مكنون القلب » . والتمثيل الذى يتحقق على المستوى الانفعالى العاطفى فقط ينتج أداءً ميلودراميا متضخماً وأصواتا تنشج ببكاء زائف أجوف . وإذا غاب عنصر التحكم فى

الحركة على المستوى النفسى ـ العضلى لن يستطيع المؤدى أن يقوم بالتمثيل من الأصل .

التعليم كعملية تكيّف :

لقد أثبت لنا جان بياجيه [٢] وغيره من علماء علم النفس التنموى الذين طوروا أبحاثه أن دوافع اكتساب مهارات الحركة والحديث عادة ما تكون بالدرجة الأولى دوافع عملية نفعية تتمثل فى التعبير عن احتياجاتنا أو طلب العون من الآخرين عن طريق إرسال إشارات بهذا المعنى . فإذا نجحت هذه الاشارات فى تحقيق الهدف المطلوب ، فاننا نحفظها فى الذاكرة وتدريجيا تتراكم الإشارات وتصبح أكثر اقتصادا فى الجهد ووضوحا فى التعبير .

وفى كل عمليات التعليم يبرز مبدأ الاقتصاد أو الجهد كمبدأ مهيمن ، وذلك لأن التقدم فى التعليم بطىء بالضرورة ولهذا سببين : أولهما أن اكتساب مهارة مثل اللغة مثلا يتطلب عمليات شديدة التركيب والتعقيد مازلنا فى الواقع لا نفهمها حتى الآن ، وثانيهما أن عملية الاستيعاب فى التعليم عادة ما تمضى بخطى متئدة ولا نستطيع استعجالها . فعلينا فى البداية أن نتقن بعض الإجراءات البسيطة إتقانا كاملا حتى نستطيع أن ننتقل الى الاجراءات الأكثر تركيبا وتعقيدا ، وإذا وضعت ضغوط علينا أو كانت المهارات التى نتعلمها فوق مستوى قدرتنا التنفيذية فإننا عادة لا نستوعبها أو ننساها . ومن هنا نشأ مبدأ « الاستحداث التدريجى المعتدل » [٣] فى علم النفس التربوى الذى يقول بأن التعليم عملية تطويرية تمضى فى خط متصاعد بسرعة معتدلة معينة لازمة .

ويمثل اكتساب أنماط السلوك أول خطوات التعليم وفقا لنظرية بياجيه [٤] ، وتماثل هذه الأنماط التى تشكل الوحدات السلوكية الرئيسية الكلمات فى اللغة ، وبعضها فطرى مبنى فى تكويننا البيولوجى أو الوراثى أو شفرة الجينات وبعضها الآخر مكتسب من تفاعل الانسان مع البيئة . ورغم أن علم التشريح البشرى والدراسات الفسيولوجية للانسان قد وضعت حدودا لقدرة الانسان على استخدام وتوظيف

جسده ، إلا أن مهارات الأفراد فى هذا المجال تختلف وتتنوع كما وكيفاً بصورة واضحة . وهنا يبرز السؤال : هل المهارات التى نكتسبها فى الحياة تعتمد كلية وبصورة مسبقة على الطبيعة التى فطر كل منا عليها ؟ أم هى نتيجة لتوظيفنا الإرادى لهذه الطبيعة ؟ ولا أريد أن تشغلنى الإجابة على هذا السؤال إذ قد تجرنى الى أمور ومسالك فرعية نحن فى غنى عنها . وكل ما أريد أن أقوله فى هذا الصدد هو أن وجود الفنان المؤدى فى حد ذاته ينفى فى تصورى حجة أنصار « الطبيعة » المتشددبن الذين ينكرون تدخل الإرادة الانسانية بأى صورة فى اكتساب المهارات الانسانية الأساسية وتنفيذها . إن ما يعنينى بالدرجة الأولى فى نظرية بياجيه ويخدم موضوع بحثى هو تأكيده على الطابع الجدلى أو الديالكتيكى للعملية التعليمية ، وهى بهذا المعنى تمثل الأساس الذى تبنى عليه التدريبات أو البروفات ولكن فى صورة مختزلة ملخصة مكثفة . فالتدريب على الأداء فى البروفات ينهض مثل التعليم على فكرة التكيف .

ولما كانت أنماط السلوك تماثل الكلمات المتفرقة فى القاموس اللغوى فإننا سرعان ما نتعلم كيف نجمع عددا من الأنماط ونشكل منها تراكيب أو منظومات أكثر تعقيدا على غرار ما نفعله فى تعلم اللغة ، وتمثل هذه المنظومات السلوكية الجديدة المعادل السلوكى للجملة المفيدة فى اللغة . وتمكننا هذه المنظومات من تحقيق عدد من الأهداف المتزامنة أو المتشابكة مثل الحصول على الطعام الذى نرغب فيه حين نشعر بالجوع وبالمقادير التى نرغب فيها وفى درجة الحرارة التى نفضلها . وفى الشهور الأولى يكتسب الطفل هذه المنظومات السلوكية عن طريق الملاحظة والمحاكاة ــ التجربة والخطأ ــ لا عن طريق الابتكار الشخصى . ويسمى اكتساب المنظومات السلوكية عن طريق هذه الوسيلة عملية الاستيعاب . لكننا إذ ننمو يأخذ وعينا المتفرد فى التبلور والتميز عن الآخرين ونبدأ فى إضفاء طابع شخصى على ما نتعلمه ، فنغير الأنماط والمنظومات السلوكية المكتسبة ونحورها لتلائمنا وتسمى هذه العملية بعملية التكييف والتوفيق وتعنى تغيير أو تعديل أنماط التعبير المكتسبة وابداع أنماط جديدة من خلالها . وفى العملية المسرحية يمثل حفظ المؤدى لدوره عملية استيعاب بينما يدخل تفسيره للدور تحت باب عملية التكييف .

الحدود الفاصلة فى مسار العملية التعليمية

حين تبلغ عملية التكييف والتوفيق ذروتها القصوى تمثل هذه الذروة حدا فاصلا ونقطة انطلاق جديدة فى مجالى الخبرة والوعى . وتلعب هذه الحدود دوراً هاماً فى الدراما لأنها تعترض المسار المنطقى للحدث لتحوله الى مسار آخر ــ أى أنها تكسر مبدأ النمو التدرجى المطّرد القائم على الاعتدال والتدرج فى التغيير والتجديد ، وهى بذلك تفجر أزمات ومشاكل تتعلق بالهوية والإدراك ولا توجد حلول عاجلة لها . فإدراك أوديب لحقيقته يمثل حدا فاصلا بينه وبين وعيه الماضى ، وحين تعرض الساحرات على ماكبث ما يخبئه المستقبل يمثل هذا حدا فاصلا مماثلاً . وفى مسرحية الدكتور فاوستاس يرهن البطل حياته وروحه لقاء المعرفة فى حدودها الانسانية وحين يعبر هذه الحدود الى مجال ما لا يوصف ولا يمكن لبشر أن يعرفه فإنه يفقدهما معا . ويلعب المفهوم السيكولوجى لفكرة الحدود دورا أساسيا فى الأداء المسرحى بمعنى أن الممثل عليه أولا أن يعبر الحدود الفاصلة بينه وبين وعى آخر ــ هو وعى الشخصية التى يمثلها ــ حتى يتمكن من توصيل هذا الوعى الى الجمهور .

كيف نتعلم اللعب : المحاكاة ، اللذة ، الانضباط

إن الملاحظة العابرة للأطفال أثناء اللعب تكشف لنا الأهمية البالغة لعملية تقمص الأدوار فى العملية التعليمية فمهما تنوعت ألعابهم وسواء تظاهروا بأنهم « آباء وأمهات » أو « أمراء وأميرات » أو « أطباء وممرضات » أو « عصابات » أو « عسكر وحرامية » ــ يظل جوهر النشاط دائما هو استخدام الخيال لإنشاء عالم خيالى ممكن ومقنع . ولا يقتصر تقمص الأدوار على اللعب الجماعى ، فالطفل حين يلعب وحده يقوم أيضا بتقمص أدوار مختلفة فيتحدث الى شخصيات وهمية ويشتبك فى حوار معها أو يتقمص شخصيات عدد من الدمى فى وقت واحد ويتحدث بصوتها ويعبر عن مشاعرها جميعا فتتحاور من خلاله . ومن هذا نستنتج وجود علاقة مؤكدة بين لعب الأطفال والعرض المسرحى ، وإن كانت طبيعة هذه العلاقة تحتاج الى تفسير .

إن نظرية أرسطو فى التراجيديا تنتمى فى أحد جذورها إلى النظرية العامة التى تؤكد العلاقة بين المحاكاة والتعليم ، فهو يقول :

« من المرجح أن الشعر بصفة عامة ينبع من نزعتين عميقتين ومتأصلتين فى الطبيعة البشرية ، أولها غريزة المحاكاة التى تزرع فى الانسان منذ الطفولة وتميزه مع سمات أخرى عن الحيوان . فالإنسان هو أكثر المخلوقات ميلا الى المحاكاة وقدرة عليها ، كما انه يتعلم أول دروس الحياة من خلالها ، ولا تقل لذة الانسان عند مشاهدته المحاكاة عن ممارسته لها ، وهى متعة يشترك فيها كل البشر [٥] » .

وقد نفهم من موقف أرسطو هذا أن ميل الطفل الطبيعى الى اللعب والمحاكاة يفضى بصورة حتمية الى ظهور المسرح ، ورغم ذلك ففى العديد من الثقافات لم يحدث هذا التطور المباشر من اللعب الى المسرح فى خط مستقيم ، ولهذا يصعب التعميم . والحق أن الثقافة الكلاسيكية الأثينية تمثل استثناءً لا قاعدة فى تاريخ أوروبا القديم وتتفرد عن الثقافات الأخرى بتوليدها لؤسسة ثقافية مسرحية رفيعة المكانة .

لكن أرسطو كان على حق تماما حين أدرك أن عنصر اللذة ، بل واللذة الكاملة فى عملية المحاكاة يلعب دوراً هاما فى عملية التعلم . ولقد أدرك اللورد بيكون أيضا مبدأ اللذة هذا ــ وإن على حذر ــ كما أدركه الجزويت ، لكنه أدرك أيضا أن المسرح لا يختص باللذة فقط ومتعة المحاكاة بل يتطلب من الممثل انضباطا ونظاما صارما حتى تنمو وتزدهر ملكات التعبير لديه . فهو يقول :

« ومن الجدير بالذكر أيضا أن المواهب العادية عند الرجال العظماء إذا مورست بين الحين والآخر قد تأتى بنتائج مدهشة . وسأضرب مثالا بارزا على ذلك بأحد الأنشطة المنظمة المنضبطة التى يمارسها الجزويت ، وهو النشاط المسرحى ، فرغم ما يحيط هذا النشاط من شبهات فى حالة الاحتراف ، إلا أنه أثبت فائدة عظيمة فى حالة الجزويت حين حصروه عن حكمة فى دوائرهم الخاصة ، فهو نشاط يقوى الذاكرة وينظم نبرات الصوت ويدرب على النطق السليم والالقاء المؤثر ، وينسق فى أناقة

بين الحركة والإشارة وتعبير الوجه ويعطى درجة مناسبة من الثقة بالنفس وأخيرا يعود الشباب على الوقوف أمام جمهور غفير » [٦] .

ودفاع بيكون هنا عن النشاط المسرحى يتم على مستويين يتصلان اتصالا مباشرا بنموذج التعلم الثلاثى المستويات الذى طرحته آنفا : فهو من ناحية يشجع الأطفال على تنمية مهارات الحديث والاشارة والحركة فيعلمهم فى آن التنسيق النفسى ــ العضلى للحركة واستخدام الجسد والصوت استخداما مؤثرا ومعبرا ، كما أنه من ناحية أخرى يدرب الذاكرة ويرسى دعائم الثقة بالنفس وينمى القدرة على التعبير اللغوى والالقاء فيساهم فى نمو ملكة الإدراك عند الطفل . وفى مرحلة تالية اعتبر هربرت ماركيوز هذا المزيج من اللذة والانضباط أساس الثقافة نفسها ونتاجا للجدل الدائم بين مبدأ اللذة الذى يتطلب الاشباع فى المدى القصير ، ومبدأ الواقع الذى يتطلب انضباطا فى المدى الطويل[٧] .

ويتأمل شيللر من منظور مختلف مفهوم اللعب وعلاقته بالأداء البشرى . ففى « خطاباته » التى تحمل عنوان حول التعليم الجمالى للانسان يميز شيللر ثلاثة أنواع أساسية تتجلى فيها إرادة الانسان وهى : إرادة التشكيل ، وإرادة المضمون ، وإرادة اللعب التى تدمجهما معا . فالجدل بين الشكل والمضمون ، الذى يماثل الجدل بين المؤدى ومساحة الأداء ، يفضى الى ظهور إرادة جديدة تجاوزهما وهى إرادة التعبير الحر التلقائى المرتجل . وتعتمد نظرية شيللر على مبدئين : الأول يقول بأن الوجود الحقيقى لا يتحقق إلا من خلال اللعب ، أو فى عبارة أخرى : أنا أكون إذاً أنا ألعب ، والثانى يفترض أن اللعب بمعناه الجمالى الابداعى أبلغ تعبير عن الروح الانسانية [٨] .

ويصيغ شيللر المبدأ الأل على النحو التالى : « إن الانسان لا يلعب إلا حين يكون انساناً بالمعنى الكامل للكلمة ، كذلك فهو لا يكون انسانا بالمعنى الكامل للكلمة إلا حين يلعب » (الخطاب رقم ١٥) [٩] . وفى حديثه عن المبدأ الثانى يقيم شيللر علاقة بين اللعب وبين الحرية الابداعية فيفسر ما قد بدا من تكرار لا طائل

من ورائه فى صياغة المبدأ الأول . فهو يقول : « فى البداية يلهو الخيال بالتداعى الحر للأفكار والمعانى التى تنتمى عادة فى هذه المرحلة الى عالم المحسوسات ويمكن تفسيرها فى ضوء القوانين الطبيعية . لكن الخيال فى سعيه نحو التشكيل الحر اللا مقيد لا يلبث أن يقفز من لعبة التداعى الحر للأفكار الى اللعب الجمالى الابداعى (الخطاب رقم ٢٧) [١٠] . ويصف لنا شيللر الوسائل التى تمكن اللعب ـــ من خلال التحكم فى الشكل والمضمون ـــ من الانتقال فجأة فى قفزة واسعة من لعب مقيد محدد بقواعد ثابتة الى لعب تلقائى عفوى مرتجل .

ومن الناحية العملية البسيطة ، لا أعتقد أن شيللر قد أتى بجديد ، فما يقوله على هذا المستوى لا يزيد عما نعرفه من واقع خبرتناالعادية وحياتنا اليومية . فنحن جميعا نتعلم مبادىء النطق باللغة والتعبير بها بطريقة عملية لا عن طريق التحليل الوصفى لهذه المهارات أيا كانت فائدته .

لكن حديث شيللر يفصح عن معنى هام حين نتأمله من الناحية الميتافيزيقية فهو يؤكد ضمنا أن الحرية لا تتحقق إلا عن طريق استيعاب واجادة القواعد والتقاليد إجادة تمكننا من السيطرة عليها وتجاوزها . وفى ضوء هذا تبدو عملية التدريب على الأداء فى المسرح بمثابة مرحلة استيعاب وسيطرة على القواعد تمهد لحرية الابداع فى الأداء ، فالأداء بطبيعته ـــ حتى فى حالة النصوص الكلاسيكية ـــ يسعى الى الشكل المفتوح الحر والعفوية وسمة الارتجال .

التدريبات (البروفات) : كيف نتعلم التعبير عن ذات أخرى

ذكرت من قبل فى الفصل الثانى أن العرض المسرحى كعملية ثقافية يستند فى نهاية الأمر الى قاعدة مشتركة من الوعى بتقاليد العرض المسرحى . وهذا الوعى هو ما يميز بصورة واضحة بين « اللعب » الذى يتم فى اطار التدريبات المسرحية وبين لعب الأطفال الذى وصفته منذ قليل .

ورغم هذا الاختلاف ، فإن الخطوات اللازمة لتكوين هذا الوعى بتقاليد العرض والأداء المسرحى تماثل تماما عمليات الاستيعاب والتكييف فى التعليم بصفة عامة

وتسعى التدريبات المسرحية الى تحقيق هدفين متمايزين ومتصلين فى آن : الإدارة والتنظيم (أى الاستيعاب) من ناحية والتفسير (أى التكييف) من ناحية أخرى . فمن ناحية الهدف الأول يسعى التنظيم الإدارى لجدول التدريبات الى ضمان حفظ المؤدين لأدوارهم ومعرفتهم بمواعيد الحضور والانصراف ، وأماكن دخولهم وخروجهم على خشبة المسرح . ومن ناحية الهدف الثانى وهو التفسير ، تسعى التدريبات الى توفير الوقت الكافى اللازم لسبر أغوار الشخصية وٰاكتشاف أبعادها وملامحها المميزة فى تفردها وأيضا فى علاقتها مع الشخصيات الأخرى ومع المفهوم الكلى للعرض .

ويرى بريخت عملية التمثيل باعتبارها عملية استيعابية تعتمد على الملاحظة إذ يقول :

« أيها الممثل
عليك أن تجيد الملاحظة
أكثر من أى فنان آخر .
فى مهنتك لايهم الشكل ، ولكن
ما لاحظته وما تستطيع أن تبديه .
تأمل جيدا كل ما تعرفه
فالجمهور سوف يراقبك ليعرف
مدى ما لاحظت أنت من الحياة »

وفى نفس العمل بعد قليل يعبر بريخت عن فكرة شبيهة بنظرة روسو الى الاحتفال الجماعي كوسيلة لدعم الرابطة الاجتماعية . فيقول :

إن فن الملاحظة
حين نجعل البشر موضوعه لا يمثل إلا فرعاً
من فن معاملة الناس . ومهمتك أيها الممثل
هى أن تكون باحثا ومعلما فى فن معاملة البشر ،
فإذا علمت طبائعهم وأظهرتها ، علمتهم

كيف يتعاملون مع أنفسهم ، بل وعلمتهم أيضا
فن التعايش معا . [11]

وينظر بريخت الى المسرح كاستعارة للعالم مثل شكسبير — وإن اختلفت رؤيته للعالم فى بعض جوانبها عن رؤية شاعر انجلترا الأكبر . لكن نظريته تفصح عن نقطة ضعف حين نتأملها في إطار دراسات بياجيه . فالتأكيد الشديد فى نظريته على أهمية الملاحظة التى تسعى الى استيعاب الآخرين لا يقابله تأكيد مماثل على أهمية ملاحظة الذات واستيعابها كخطوة أولى نحو عملية توفيقها مع الدور وتكييفها لأدائه

الإدارة واجراءاتها :

والاجراءات فى عملية التدريبات المسرحية تماثل الاجراءات فى أية عملية استيعاب أخرى فهى تعتمد بالدرجة الأولى على النظام وعلى التكرار . فأولا يتم وضع جدول زمنى للمواعيد وفق ساعات العمل المتفق عليها ويعرف باسم « جدول البروفات » أو « جدول الاستدعاء » . وثانيا : تفترض البروفات دائما بناءً على الملاحظة العملية أن استيعاب وحفظ عدد من الأقوال المركبة يستغرق وقتا ليس بقليل .

وقد جرى العرف على تقسيم التدريبات الى وحدات مدة كل منها ثلاث ساعات بحيث يتضمن جدول العمل اليومى وحدتين تستغرق كل منها ثلاث ساعات وتفصلها فترة راحة . وتسمى كل وحدة من وحدات التدريبات باسم « الاستدعاء » . وفى عروض الربرتوار تستغرق بروفات العرض فى المتوسط ثلاثة أسابيع أو تسعين ساعة تدريب . لكن هذا المتوسط الزمنى قد يتعرض للتغيير فيختصر أو يطول نسبيا . فقد شكت الممثلة إلين تيرى مثلا من تعنت المخرج إيرفنج حين أصر على أسبوع كامل من البروفات ، وعلى النقيض من هذا نجد المخرج الألمانى المعاصر بيتر شتاين ينفق شهورا طويلة فى التدريبات على العرض ، ووقتا أطول قبلها فى الاعداد للعرض . والى جانب برنامج عمل الممثلين هناك أيضا برامج عمل تنظم الانشاءات والجوانب الفنية اللازمة للعرض ويديرها المخرج الفنى . وفى بعض الأحيان تتقاطع هذه البرامج مع برنامج تدريبات الأداء لأسباب فنية مثل ضبط

الإضاءة أو الصوتيات أو لأمور تتعلق بتصميم الملابس المسرحية ، لكن هذه الجوانب عادة ما يتم الاتفاق عليها والشروع فى تنفيذها قبل بدء التدريبات وتتبلور صيغتها من خلال تبادل الآراء بين المخرج الذى يسيطر على كل الجونب الفنية للعرض وبين مصمم الديكور الذى يتحمل مسئولية المنظر المسرحى عامة بما فيه ملابس الممثلين وأحيانا مكياجهم أيضا . وبعد الاستقرار على التصميم النهائى يقوم مصمم الديكور باصدار تعليماته الى ورشة المناظر التى يتم فيها تصنيع الديكور والمهمات المسرحية وإلى ورشة الملابس الخاصة بالعرض . وإذا كان العرض راقصا أو يشتمل على عنصر الرقص يستبدل المخرج بمصمم للرقصات (كوريوجرافر) أو يستعان بمصمم رقصات الى جانب المخرج . وفى حالة استخدام الموسيقى يشرف على هذا الجانب قائد الفرقة الموسيقية أو المدير الموسيقى للعرض . ومن المؤسف أن ميزانية معظم العروض لا تسمح باستخدام مدرب للصوت ليساعد الممثلين على الاستفادة القصوى من قدراتهم الصوتية وعلى التحكم السليم فيها .

وعند انتهاء البروفات رقبل الافتتاح مباشرة يقدم فريق العرض عرضا بالملابس أمام جمهور من المدعوين يطلق عليه اسم « بروفة جينيرال » أو البروفة العامة أو بروفة الافتتاح . وتوكل إدارة جدول البروفات من البداية الى النهاية الى مدير المسرح الذى عليه أن يضمن التزام الممثلين بالحضور فى مواعيدهم المحددة وأن يعالج أى مشاكل تصادف العرض أو أى عوائق عارضة تصادفه .

وتتولى إدارة المسرح أو المنتج مهمة التمويل والتسويق فيقوم بالتفاوض مع الممثلين الذين يختارهم المخرج ويحرر عقودهم ويشرف على ميزانية العرض وعلى شباك التذاكر . وقد يؤثر المنتج بدرجة كبيرة فى تحديد السياسة الفنية العامة للعرض مستندا الي سيطرته المالية ، رغم أن هذه مهمة المخرج الفنى ، وقد تتدخل ميزانية العرض بصورة مباشرة فى تحديد الفترة المتاحة للتدريبات قبل العرض .

التفسير

قد يكون الهدف النهائى من التدريبات المسرحية هو تحقيق رؤية معينة أو قراءة معينة لمسرحية من المسرحيات ، وعادة ما تكون رؤية المخرج . لكن هذا الهدف لا

يتحكم فى المسار اليومى للتدريبات بقدر ما تتحكم فيه ضرورة العمل المنضبط المنظم ، وضرورة التكرار المنتظم المرهق ، والدراسة المفصلة للأدوار المنفصلة والتنسيق مع الجماعة . ويمثل عنصر الارهاق فى التدريبات عدوا أخطر من فقر الخيال أو ضعف القدرة على الابتكار ، ولهذا فالمخرج الناجح يجب أن يتحلى بمواهب قيادية وبقدرة على فهم العوامل النفسية والتحكم فيها ، فهذه المواهب لا تقل أهمية عن الهامه الفنى أو قدرته الابداعية .

ومن الضرورى للممثل أن يعرف كيف تتحرك الشخصية التى يصورها ، وكيف تتكلم ، وطبيعة صوتها ، وأنماط السلوك الانفعالى التى تلائمها وكيف تفكر . وفى أحيان كثيرة يعثر الممثلون على المفتاح الى وعى الشخصية عن طريق اكتشاف الحركة المناسبة أولا ثم تحديد بعض اللزمات السلوكية الخاصة بها ثانيا ، وأخيرا بلورة وسائل معينة لتصوير أنماطها الفكرية وحالاتها النفسية . وفى كثير من الأحيان أيضا تثبت التجربة أن التدريبات الحركية (بروفات الحركة) تساعد الممثل على حفظ دوره بصورة أيسر وأسرع ، والسبب فى هذا أن المتتاليات الحركية تيسر اكتساب المتتاليات اللفظية المرتبطة بها ، وأيضا لأن الحركة المعروفة المكررة تساعد على تنشيط الذاكرة اللغوية .

وفى هذا الصدد لا يختلف الممثلون عن الأطفال الذين يجدون الأغانى التى تصاحبها أفعال أسهل حفظا من الأغانى التى تسرد قصة لأنها تدمج الكلمات فى الأفعال .

وحين يقوم المخرج بتفسير النص وبلورة رؤيته الاخراجية له قبل البروفات فيجب عليه ألا يفرضها من الخارج ، بل أن يجعلها تنمو بصورة طبيعية من خلال عملية « التعلم عن طريق الفعل » وهى العملية التعليمية التى تقع مهمة قيادتها وتنسيقها وإدارتها على عاتقه . فمهمة المخرج تجمع بين دور مصمم شفرة إشارات المرور على الطريق السريع الذى يضمن سلامة المرور وتدفقه عبر ساعتى العرض على المسرح ، وبين دور المرآة التى ترى فيها الطبيعة نفسها فى عبارة هاملت ، فالمخرج هو المرآة التى ينظر فيها الممثل ليرى الأثر الذى يحدثه على الآخرين . والمخرج بهذا

المعنى يؤدى وظيفة المتفرج أيضا فيستثير عنصر « وجود الجمهور » فى نفس الممثل الى الدرجة التى لا يعود فيها يحتاج الى موجه خارجى .

تقاليد تسجيل الملحوظات والعلامات المنظمة للعرض

تحفل فترة التدريبات بالعديد من الملحوظات والقرارات المعقدة التى يتم اتخاذها بشأن العرض . وتسجل هذه القرارات عادة فى نسخة من النص تعرف باسم « نسخة العرض » أو « نسخة التلقين » ، وتعد ذاكرة العرض ، ويتم التسجيل عن طريق الاختزال (أو الشورت هاند) أو علامات أخرى متفق عليها . وتعتمد فرق الريبرتوار بصورة كبيرة على هذه السجلات خاصة حين يعاد تقديم عرض بمخرج غير مخرجه الأصلى .

وتتشكل حركة الممثل على خشبة المسرح فى صورة من الأنسقة المتوالية التى تتحد فى ضوء علاقة موقعه فى مساحة الأداء بكل من ارتفاع وعمق وعرض هذه المساحة . وتحدد الأبعاد الخارجية لمساحة الأداء الحدود العملية لمساحة كل حركة فى المسرحية .

ورغم ذلك فالمسرح مولع بالخدع البصرية وكثيرا ما يلجأ اليها فيبدو الممثلون وكأنهم يخترقون الجدران أو يغوصون تحت الأرض . وتمثل هذه الخدع إحدى الطرق العملية لاضفاء طابع النسبية على الأبعاد المكانية لمساحة الأداء ، بينما يشكل العجز النسبى للممثل البشرى عن الحركة على المستوى الرأسى أحد القيود العملية التى تتحكم فى رسم الحركة . فالممثل يستطيع أن ينحنى وأن يقفز عاليا فى الهواء وأن يشرئب برأسه لكنه لا يستطيع أن يرتفع رأسيا فى الهواء إلا عن طريق السيور الجلدية ـــ كما يحدث فى عرض بيتر بان ـــ أو عن طريق السلالم أو الوقوف فى شرفة عالية أو على سور إحدى القلاع . ويرتبط استخدام الدرجات والسلالم فى المسرح باسم ماكس راينهارت بل ويعد علامة مميزة لأعماله ، ومن خلالها تمكن من توظيف البعد الرأسى لمساحة الأداء وتنويع حركة الممثل فى هذا المجال .

وتتم عملية تسجيل موقع الممثل فى أى لحظة من لحظات العرض وفق تصور نظرى لخشبة المسرح كشبكة من الخطوط الهندسية المستقيمة والمائلة . وعلى هذه الشبكة يصبح اليمين (R) واليسار (L) هما يمين ويسار الممثل ، لا الجمهور ، وذلك لأن الممثل عادة يواجه الجمهور فى المسرح أو على الأقل فى مسرح إطار الصورة (مسرح العلبة) وهكذا يصبح « يمين المسرح » (SR) يسار المتفرج ويسار المسرح (SL) يمين المتفرج . وحين يتحرك الممثل نحو الجمهور توصف حركته بأنها حركة الى « مقدمة المسرح » (Down stage) واختصارها (D) وحين يبتعد عنه توصف بأنها حركة الى « أعلى المسرح » أى (up stage) واختصارها (U) ، والمساحة خلف فتحة البروسينيوم تسمى « بالمسرح الرئيسى » (The main stage) ، أما المساحة البارزة أمام فتحة البروسنيوم فتسمى « أمام الستارة » (Forestage) إذا كانت صغيرة وتسمى « امتداد خشبة المسرح » أو « المنطقة الاضافية » إذا كانت كبيرة (thrust) بالانجليزية . والممثل قد يدخل الى المسرح على يسار مقدمته ويرمز لهذا الموقع فى تسجيل الحركة بالانجليزية بحرفى (DL) أو قد يدخل الممثل من يمين مقدمة المسرح ، والرمز الانجليزى للموقع (DR) ، وقد يدخل من منتصف المساحة المسرحية (centre stage) من اليمين أو اليسار فيرمز للموقع الأول بحرفى (CL) وللثانى بحرفى (CR) ، وقد يكون دخوله أعلى المسرح (Up-Stage) على اليمين أو اليسار أو من المنتصف فيرمز للموقع الأول بحرفى (UR) وللثانى بحرفى (UL) وللثالث بحرفى (UC) وبعد دخوله قد تتخذ حركة الممثل شكل التقدم والتقهقر أو العبور من اليمين الى اليسار والعكس فى خطوط مستقيمة رأسية وأفقية ويشار اليها بنفس الرموز . أما الحركة فى خطوط مستقيمة بزاوية مائلة أو منحرفة من منطقة الى أخرى فيشار اليها بالوصف .

وتقسم مساحة المسرح الى شبكة هندسية من الخطوط الوهمية المتقاطعة — الطولية والعرضية والقطرية — التى تتشكل وفق عدد مواقع أو نقاط الدخول الى خشبة المسرح ، وقد يصل عدد مواقع الدخول هذه فى بعض الأحيان الى إثنى عشر (كما كان الحال فى المسارح التقليدية الكبيرة فى القرن التاسع عشر) وفى هذه الحالة يتم

توزيعها كما يلى : أربع نقاط دخول على اليمين ، وأربع أخرى على اليسار وأربع فى الخلف . وبالإضافة الى هذا كان الدخول الى خشبة المسرح يتم أحيانا من خلال أبواب سرية فى الحائط أو فى الأرض أو من أعلى المسرح أى « السوفيتا » .

وفى المسرح الكلاسيكى أو الممتد الى داخل الصالة أو مسرح العلبة التقليدى تعد حركة الممثل من منتصف أعلى المسرح ـ أى الخلفية (UC) ـ فى خط مستقيم الى مقدمة المسرح (DC) من أقوى الحركات تأثيرا على المتفرج . وحديثا استغل مخرج المسرحية الموسيقية Hair (الشّعر) هذه الحركة فى المتتالية الختامية للعرض التى تكونت من غناء كورالى يعلو تدريجيا بينما تتقدم المجموعة من الخلف الى مقدمة المسرح ، حتى إذا وصلت الى حافته وصلت معها الأصوات الى ذروة قوتها . ويختلف الأمر فى حالة الخروج الأخير للشخصيات الرئيسية فى العرض ، فالحركة عبر المسرح هنا لا تحدث الأثر المطلوب . ففى مسرحية أوديب على سبيل ، يبرز دخول الشخصية فى البداية من البوابة الضخمة التى ترمز الى القصر فى منتصف خلفية المسرح مدى القوة والسطوة التى تتمتع بها بالمقارنة الى صفوف الجوقة التى تدخل من الجانب لتلقاها . ولهذا فخروج أوديب فى النهاية من الجانب يجسد لنا بصريا معنى سقوطه وانهياره . وفى مثال آخر نجد الممثل والمخرج الشهير ايرفنج يصور النهاية الدامية المثيرة لحياة السفاح روبرت ماكير ـ وكان أحد أدواره المفضلة ـ تماما منتصف فتحة البرسينيوم ويجمد المشهد لحظات قبل اسدال الستار فيجعله لوحة مجسمة لمعنى الانتقام الالهى .

ويرتبط الدخول والخروج من أعلى فى البعد العمودى لخشبة المسرح عادة بدلالات خاصة غالبا ما تكون دينية أو أخلاقية وذلك لأن الحركة فى هذا المجال لا تنتمى الى التقاليد المسرحية الواقعية من جانب ، ولأنها من جانب آخر صعبة التنفيذ من الناحية الفنية . وتتضح الدلالات الدينية لهذا النوع من الحركة العمودية فى مسرحية دون جوان التى يهبط البطل فيها الى أعماق الجحيم ، أو فى مسرحية هاملت التى يصدر فيها صوت الشبح من مكان أسفل خشبة المسرح ، ويقفز فيها هاملت هابطا الى قبر أوفيليا فيكون هذا نذيرا باقتراب موته . وفى المقابل نجد الآلهة

فى عصر الكلاسيكية الجديدة يهبطون من أعلى على ندف من السحاب فى نهاية مسرحيات « الماسك » (masques) والأوبرات التى أفرزها تيار الباروك ، كما نجد أيضا قديسين وشهداء يرفعون عبر الفضاء الى مملكة المجد الخالد . وفى مسرحية بيتر بان تتجسد قدرات بان الخارقة بصريا فى قدرته على الحركة فى البعد العمودى لخشبة المسرح ، وفى قدرته على منح هذه القدرة للآخرين .

وقد استغل بيتر بروك بدهاء هذا الارتباط بين الحركة فى المجال العمودى لخشبة المسرح وبين امتلاك قدرات خارقة ليجسد القوى السحرية لجنيات شكسبير فى اخراجه لمسرحية حلم ليلة صيف .

ومن أجل التغلب على المشكلات الفنية التى تفوق الحركة فى المجال العمودى ، ولأسباب تتعلق بالمنظور أيضا تُصمم خشبات المسارح الكبيرة الآن فى العادة بزاوية ميل أو انحدار محددة كما تُستخدم المنصات المتنوعة الارتفاع لاضفاء درجة من التنوع على الأبعاد العمودية لمساحة الأداء . وقد استخدمت بعض العروض هذه الوسيلة فى تحقيق قدر كبير من المتعة والاثارة البصرية ، كما حدث فى حالة ثلاثية فاجنر الأوبرالية الخاتم حين أخرجها هانز هوتر على مسرح كوفنت جاردن أو حين أخرجها فى مسرح بايرويث باتريس شيرو ، فقد قدم هوتر كل الأحداث فوق حلقة مرتفعة كبيرة متحركة وركز شيرو معظم الحركة فوق وحول خزان مائى عظيم لتوليد الكهرباء .

وحين نتأمل المنطق الهندسى السائد فى تقسيم المساحة الأفقية لخشبة المسرح تتضح مشكلتان : الأولى ، أن هذا المنطق يطرح ضمنا امكانية تواجد مركزين مختلفين لمركز القوة فى المكان المسرحى يتغيران بتغير التقاليد المتبعة فى العرض . ففى العروض التى تلتزم بالمنهج الطبيعى وتفترض وجود حائط وهمى رابع يفصل الممثلين عن الجمهور كما تنهض على فرضية أن الايهام بالصدق يتطلب حركة فى المكان المسرحى تماثل الحركة فى الأمكنة الواقعية ـــ فى هذه العروض يمثل منتصف خشبة المسرح فى نقطة تقاطع قطرى مساحة أداء الممثلين مركز القوة فى

المكان . ويختلف الحال فى العروض الميتامسرحية أو القائمة على التمسرح الصريح وعدم اخفاء طبيعة العرض المسرحى كعرض مصنوع . فهذه العروض تقوم على فرضية أن قيمة المسرح تكمن فى كونه عملا فنيا وفى إدراك الجمهور لهذا . ووفق هذا المفهوم تعد المساحة التى يشغلها الجمهور النصف المكمل لمساحة الممثلين . ووفق هذا التصور الجديد لمساحة الفعل المسرحى ينتقل مركز القوة فى المكان من منتصف خشبة المسرح الى منتصف مقدمته ـــ أى نقطة تقاطع قطرى المسرح كله بخشسبته وقاعته ومتفرجيه .

أما المشكلة الثانية التى تنشأ عن أسلوب التقسيم الهندسى السائد فى المسرح (الى جانب مشكلة مركز القوة المزدوج المتغير) فتنبع من علاقة هذا التقسيم الهندسى لخشبة المسرح بنظام جلوس المتفرجين التقليدى ، ومن الجدير بالذكر أن هذه المشكلة الثانية تضاعف من حدة المشكلة الأولى وتبلور عنصر التوتر بين مركزى القوة المفترضين لمساحة الأداء .

إن أماكن جلوس المتفرجين خاصة فى المسارح التقليدية لا تنظم عادة فى شكل خطوط مستقيمة بل تتخذ شكل الخطوط المنحنية التى تيسر وضوح الاستماع والرؤية . وحين تتخذ صفوف المتفرجين شكل المنحنى أو القوس العرضى فإنها توحى ضمنا بوجود منحنى أو قوس وهمى مكمل على الجانب المقابل ـــ أى على خشبة المسرح . وفى بعض الأحيان يتجسد هذا المنحنى الوهمى فى الحركة من جانب الى آخر على خشبة المسرح . فحين تهدف الحركة عبر المسرح الى الايحاء بالخط المستقيم فإنها تتخذ بالضرورة شكل المنحنى فى مقابل قوس المتفرجين وذلك حتى تحتفظ بنفس المسافة بين الممثل والجمهور فى كل لحظة

وحين نتأمل هذه المشكلة الثانية فى ضوء ملاحظات روسو عن النموذج الأولى المثالى للمكان الاحتفالى ، وهو الدائرة ، تبرز جدلية مكانية أساسية أخرى تفوق فى أهميتها جدلية مركز القوة المزدوج التى وصفناها منذ قليل . فالعلاقة بين شبه المنحنى فى الصالة والخط المستقيم لخشبة المسرح تثير السؤال التالى : هل يسعى

تنظيم المكان المسرحى هنا الى تجسيد معنى الاحتواء فى شكل الدائرة ؟ أم أنه يسعى الى تجسيد معنى الانفصال عن طريق شكل إطار الصورة ؟ وتؤثر هذه القضية فى وعى الممثل وأدائه بصورة حاسمة ، فالوعى والأداء يختلفان فى حالة الحركة التى تسعى الى احتواء الجمهور فى احساس بالمشاركة الجماعية فى التجربة ، عنهما حين تسعى الحركة الى تأكيد انفصال الصالة عن خشبة المسرح .

التدريب على الحركة :

وتتجلى الطبيعة التكيفية لعملية التدريب المسرحى بأوضح صورة فى التدريبات الحركية والصوتية على أداء الدور . فالمؤدى يبدأ أولا باستيعاب كلمات الدور ونسقه الحركى وبعد ذلك ينتقل خلال التدريبات الى مرحلة تكييف الدور فما أن يصل الى نهاية التدريبات حتى يكون قد تشربه تماما فيؤديه بصورة تلقائية عفوية لا تفصح عن الجهد الفنى والتشكيلى الذى بذل فى صياغته على هذه الصورة .

وتعتمد الحركة المقنعة للممثل فى دور ما على استيعابه للحركة المناسبة للشخصية على مستوى اللا وعى . ويعتمد النجاح فى تحقيق هذا بدوره على مدى وعى الممثل بأهمية الحركة كمؤشر دالٍ على الذات أو كفهرس من الاشارات الدالة عليها . ويعد اكتساب هذا الوعى التوليدى بالحركة ــ أو ما أسماه رودلف لابان بالإدراك الحركى ــ مهمة تتفوق فى أهميتها بكثير عن دراسة تفاصيل وأشكال الحركة ودلالاتها (١٢) .

ويعنى الوعى التوليدى بالحركة أن يعرف الانسان كيف يتحكم فى سرعة الحركة وقوتها وأمدها وكيف يقيم علاقات متبادلة بين الحركة والاحساس والأفعال ــ وحين يصل هذا الوعى الى درجة رفيعة من التطور فإنه يتجلى على مستوى الحركة المحسوسة فى قدرة الممثل على تقديم ألعاب الحواة ومشاهد المبارزة والقتال وقدرته أيضا على الرقص وتأدية الفقرات والحركات البهلوانية . وهو يتجلى أيضا على مستوى رفيع فى قدرة الممثل على تقمص عدد كبير من الأدوار والمشاعر المنوعة المتباينة واقناع الجمهور بصدقها .

وقد كتب بريخت فى مسرحية أرتورو أوى مشهدا يعد نموذجا فريدا لاستكشاف أبعاد العلاقة بين الشخصية والحركة . ففى هذا المشهد يقوم ممثل عاطل تخصص فى أداء الأدوار الشكسبيرية بتدريب أرتورو أوى على أسلوب الحركة الذى يشى بالعظمة والدكتاتورية :

أوى : تمشى أمامى كما يفعل أبطال شكسبير .
(ينفذ الممثل الأمر)

أوى : جميل .

جيفولا : هل تريد أن تمشى بهذه الطريقة أمام اتحاد منتجى القرنبيط؟! مستحيل ! لن تبدو طبيعياً !

أوى : ماذا تعنين بأننى لن أبدو طبيعيا ؟ وهل هناك أحد طبيعى هذه الأيام ؟ اننى أريد حين أمشى أن يلحظ الناس أننى أمشى .
(يقلد مشية الممثل)

الممثل : الق برأسك الى الوراء قليلا (أوى يميل برأسه الى الوراء) تبدأ الخطوة بلمس أطراف أصابع القدم للأرض . (يلمس أوى الأرض بمشط قدمه) . جميل . رائع . انك تبدو طبيعياً تماما . والآن يجب أن نتصرف فى الذراعين . انهما جامدتان . انتظر لحظة . آه . جاءتنى فكرة . أفضل شىء أن تضع يدا فوق الأخرى أمام عضوك التناسلى .
(يضع أوى يدا فوق الأخرى أمام عضوه التناسلى وهو يتمشى) لا بأس . مظهر غير رسمى لكنه لا يخلو من هيبه . ولكن تذكر . الرأس دائما الى الوراء .

(آرتورو اوى ـــ المشهد السادس) [١٣]

ويؤكد المشهد ضرورة إدماج المستويات الثلاثة فى تعليم الحركة ـــ النفسى / العضلى والعاطفى والإدراكى ـــ حتى تتحقق الحركة المقنعة ، كما يبرز أيضا أن السلطة والقوة هى أدوار يمكن التدرب على أدائها .

ويصف لنا لابان الحركة الراقصة الواعية البنائية مستخدما النموذج اللغوى فيقول :

« إنها لغة الفعل التى تنتظم مقاصد الانسان المتباينة ونشاطه النفسى والعقلى فى نظام مترابط متسق ... ويمكننا أن نعتبر الرقص محاولة لاستيعاب القواعد التى تتحكم فى تنظيم حركة الجسد والعقل ، وتنسق بينها تنسيقا فصيحا ، وذلك من خلال التجربة العملية للتشكيلات أو الأنسقة المتعددة التى تنظم مكوناتها . » (١٤)

ويمكننا على مستوى التبسيط أن نقيم تمايزاً بين الحركة (movement) بالمعنى النظرى العام ، وبين تجلياتها الفعلية المنوعة المتعددة على المستوى العملى (moves) ، على غرار التمايز الذى أقامته الدراسات اللغوية بين « اللغة » (langue) من ناحية وبين الكلام (Parole) من ناحية أخرى . والمقصود باللغة هو القدرات الكامنة فى أى لغة والمقياس النظرى لطاقتها على التعبير . أما المقصود بالكلام فهو أفعال التعبير الفردية . ووفق هذا النموذج يمكننا أن نعتبر الحركة (movement) طاقة التعبير الكامنة فى الجسد البشرى ، وصفة جامعة لكل الحركات التى يمكن للجسد البشرى أن يؤديها ، وفى ضوء هذا تصبح تجلياتها الفعلية المنوعة (moves) التى تشمل الإيماءات أيضا هى وحداتها المعبرة والمعادل الحركى « للكلام » .

وفى عملية تعلم لغة الحركة يخضع الفرد لتأثير ثلاث قوى رئيسية هى :

١ ــ الحاجة الى تنسيق حركة الأعضاء حتى يتمكن الفرد من الحركة دون معونة من أحد ومن اطعام نفسه وحمايتها من الخطر ، وهى حاجة عملية ونفسية / عضلية أيضا .

٢ ــ الحاجة الى التعبير عن مشاعرنا بمساعدة الحركات المعبرة ، وهى حاجة عاطفية .

٣ ــ الحاجة الى توظيف قدراتنا العقلية للتفكير فى أفضل الوسائل الحركية لتوصيل الآراء والمعلومات ، وهى حاجة إدراكية .

وقد رصد لابان ست عشرة خطوة لتعلم الحركة هى :

١ ــ الوعى بالجسد .

٢ ــ الوعى بوزن الجسم والزمن .

٣ ــ الوعى بالمكان أو المساحة .

٤ ــ الوعى بتدفق وزن الجسد فى الزمان والمكان .

٥ ــ التكيف مع الشريك فى الحركة .

٦ ــ الاستخدام الآلى للجسد .

٧ ــ الوعى بالأفعال المنفصلة .

٨ ــ ايقاعات العمل .

٩ ــ شكل الحركة .

١٠ ــ استكشاف الأفعال التى تتطلب جهدا .

١١ ــ توجه الجسد فى المكان .

١٢ ــ الشكل والجهد الذى تشارك فيه أجزاء منفصلة من الجسد .

١٣ ــ الارتفاع عن الأرض .

١٤ ــ الشعور الجماعى .

١٥ ــ التشكيل الجماعى .

١٦ ــ الخاصية التعبيرية .

وعلى قيمة رؤوس الموضوعات المطروحة هنا ، فإن القائمة تفتقر الى منطق واضح يفسر علاقة التوالى . وقد نجد فى طريقة الممثل فى تعليم أرتورو أوى مشية العظماء مدخلا مناسبا لمراجعة قائمة لابان . ففى هذا المشهد يجسد كل من أرتورو أوى ومعلمه الممثل الشكسبيرى منطقين متعارضين فى فهم الحركة ، فبينما يعتقد الأول أن طريقة المشى المختلفة ــ أى مشية العظماء ــ قد تساعده على الظهور بمظهر سلطوى مهيب ، يؤمن الثانى أن الحركة تولّد الاحساس وأن على تلميذه أن يتقن مشية العظماء أولا حتى يتمكن من الاحساس بالسطوة . إن وعى التلميذ هنا بإمكانية التغيير يمثل شرطا ضروريا لحدوث التغيير لكن عملية التغيير فى حالته تنطلق من منظور عملى لا من منظور نظرى .

والخطوات التى يمر بها أوى هى :

١ ــ الوعى بدور موجود .

٢ ــ الوعى بضرورة تغيير الدور .

٣ ــ الوعى يالصلة بين الحركة والدور .

٤ ــ الوعى بأن الحركة نسبية ومتغيرة .

٥ ــ قرار تغيير الدور عن طريق الحركة .

٦ ــ الاستعانة بمعلم ليعلمه الحركة والدور الجديد .

وتنعكس هذه الخطوات عمليا فى الأنشطة المرحلية التالية :

١ ــ ملاحظة نماذج الأدوار الممكنة .

٢ ــ اختيار نموذج الدور المطلوب .

٣ ــ محاكاة نموذج الدور فى درس عملى من خلال أفعال منفصلة وفق مبادىء الوزن والمساحة والزمن ، والارتفاع عن الأرض وشكل الحركة .

٤ ــ محاكاة نموذج الدور فى فعل متوالٍ مركب (حركة متدفقة) .

٥ ــ توجه الجسد فى المكان .

٦ ــ استيعاب نموذج الدور داخل الوعى .

٧ ــ ملاحظة تأثير الدور الجديد على الشريك .

٨ ــ تكييف الذات وفقا لاستجابة الشريك للدور .

٩ ــ استغلال نموذج الدور الجديد .

أما الخطوات التى يمر بها الممثل الشكسبيرى فهى :

١ ــ قبول مهمة التعليم .

٢ ــ تحديد وضع وتوجه الجسد فى مكان غريب .

٣ ــ ملاحظة وتحليل احتياجات التلميذ .

٤ ــ عرض نموذج الدور فى أفعال منفصلة وفقا لمبادىء الوزن والمكان والزمان والارتفاع عن الأرض وشكل الحركة ، وذلك مع الشرح .

٥ ــ ملاحظة ونقد التفاصيل .

٦ ــ علاقة التفاصيل العملية بهدف التلميذ وقدراته .

٧ ــ عرض نموذج الدور فى فعل متوالٍ مركب .

٨ ــ الحكم على الأثر النهائى .

ويتطلب التواصل السريع بين المعلم وتلميذه أن يشتركا فى :

١ ــ الوعى بالجسد فى حالة كل منهما .

٢ ــ الوعى بجسد الأخر .

٣ ــ القدرة على التكيف مع الشريك .

٤ ــ الوعى بالجسد كأداة توظف فى العمل (التمثيل / السياسة) .

٥ ــ الوعى بالجسد كوسيلة إشارية (القاء الخطب) .

٦ ــ رؤية مشتركة لنوعية التعبير المؤثر .

٧ ــ نظام قيم مشترك فى مواجهة اعتراضات جيفولا .

ويمثل نظام القيم المشترك الذى يرد فى البند الأخير الهدف النهائى الذى تتوجه اليه كل الجهود المبذولة لتحقيق الوعى والإدراك .

التدريب على الدور والعثور على الصوت :

وفى جزء مكمل لمشهد تعليم الحركة يقوم الممثل الشكسبيرى بتدريب أوى على الالقاء ويختار له كنموذج دور أنطونيو دون أن يفطن أوى لعنصر التورية الساخرة الذى يتضمنه الاختيار . وحين يصل أوى الى خطبته الشهيرة فى الناس بعد مقتل قيصر ، يعثر فيها على صوت جديد ، ويحدد هذا الصوت الجديد شخصيته الجديدة . وقد بحث شكسبير نفسه كثيرا فى العلاقة بين الصوت والشخصية وخاصة فى المشاهد التى تصور تدريبات مسرحية والتى نرى فيها المؤدين يعثرون على مفاتيح الشخصيات المسرحية من خلال الصوت .

ففى المشهد الثانى من الفصل الأول فى مسرحية حلم ليلة صيف يتجمع عدد من الحرفيين للتدريب على أداء مسرحية . ويقوم مؤلف المسرحية ومخرجها بيتر

كوينس بمناداة الأسماء وتوزيع الأدوار . وتشكل هذه الأدوار قائمة من الشخصيات النمطية ذات الأصوات النمطية : فهناك العاشق الذى يبكى المتفرجين ويثير عواصف من العواطف وينتزع من المتفرجين الآهات والتنهدات المشفقة ، وهناك الطاغية المتجبر المتكبر العنيف الغاضب ، وهناك المرأة ذات الصوت الضعيف الحاد النبرة ، وهناك الأسد الذى يزأر بالطبع .

ولا تحتاج الشخصيات النمطية الأخرى مثل الآباء والأمهات الى ارشادات صوتية خاصة ذلك أن أدوارهم تتحدد وفق الفكرة السائدة عن هذه الشخصيات لا من خلال أصواتهم . وبعد توزيع الأدوار يعلن كوينس أنه سيعد قائمة بالمهمات المسرحية المطلوبة وعند هذا تنتهى البروفة الأولى للمسرحية .

وحين نصل الى المشهد الأول من الفصل الثالث نجد البروفات أو التدريبات تجرى على قدم وساق . فالمكان المسرحى قد تم تحديد معالمه فى المشهد السابق حين قال كوينس : « سوف تكون هذه البقعة الخضراء مسرحنا ، وهذه الخميلة الزاهرة حجرة خلع الملابس » — وبعد ذلك يبدأ العمل . والمشكلة الأولى فى جدول الأعمال هى ردود أفعال السيدات المحتملة إزاء رؤية الأسد وسماع زئيره . ويتم الاتفاق على كتابة افتتاحية (برولوج) يذكر أن الأسد ليس حقيقيا وأن السيوف أيضا ليست حقيقية : « اكتبوا لى مقدمة أقول فيها ما معناه أننا لن نؤذى أحدا بسيوفنا وأن بيراموس لم يقتل حقا » . وحتى على هذا المستوى المنحط من الأداء المسرحى لا يخلو الموقف من وعى بتزامن الواقع الحياتى والواقع المسرحى ، أو بالوجود والتمثيل . وبعد حل المشكلة الأولى يواجه الممثلون مشاكل فنية أكثر تعقيدا مثل تمثيل الحائط ونور القمر فى العرض ، لكنهم يجدون لها حلولا عملية ثم يبدأ العمل المفصل الذى يتضمن رسم الحركة وتفسير الأدوار ، فحين يخطىء بوتوم نطق كلمة « عطره » وينطقها « عطنة » يقوم المخرج بتصحيحه ، وحين يلقى فلوت دوره كله دفعة واحدة ، يعلمه المخرج قواعد الحوار المسرحى باختصار . ثم يخطىء بوتوم مرة ثانية حين ينسى إشارة بدء حديثه (cue) ، وفجأة تنفض البروفة بسبب تحول بوتوم

غرة الى جحش ، وقد ندهش بعض الشيء من عنف رعب الممثلين هنا إزاء ظهور بوتوم برأس جحش ، فقد كانوا منذ قليل يتحدثون عن الأسود الحقيقية والأسود الوهمية ويدركون أن لعبة المسرح قد تنطوى على تحولات وهمية ومظاهر خادعة . لكن الفرق بين بوتوم فى صورة الجحش وبين الممثل المتنكر فى صورة أسد يكمن فى غيبة أى فعل إشارة وتعريف متفق عليه يمهد لدخول بوتوم على هذه الصورة . فتحول بوتوم يتم دون اتفاق أو توقع مسبق داخل الخميلة ومن هنا كانت المفاجأة وكان الرعب . لقد تسلل الجنى باك الى خميلة الملابس خلسة وخالف قواعد التحول المسرحى وبدلها بقواعد التحول السحرى .

وفى المشهد الثانى من الفصل الثانى فى مسرحية هاملت يتدخل البطل فى مجرى الأحداث ليلعب دور المؤلف والمخرج المسرحى أيضا مثل كوينس . فهو يغير نص مسرحية مصرع جونزاجو الذى يزمع الممثلون الجوالون تقديمه فى البلاط الملكى ، ويؤدى مقطعا تمثيليا باقتدار ينتزع الثناء من بولونياس على جودة القائه وانضباطه . وبعد ذلك بفترة نرى هاملت فى المشهد الثانى من الفصل الثالث يعلم الممثلين كيف يلقون أدوارهم فيقول :

« انطق هذه الأبيات من فضلك كما ألقيتُها ، دع الكلمات تجرى بخفة وبساطة على لسانك ... ولا تلوح بذراعك كثيرا هكذا وكأنه منشار يشق الهواء . استخدم اعضائك برقة ، ووفق بين الكلمة والفعل وبين الفعل والكلمة » . والنصيحة هنا ذات طابع عام وتستند الى فرضيات يصعب تقديرها أو قياسها ، فماذا يعنى هاملت مثلا « بالخفة والبساطة » . ولهذا يصعب اعتبارها درساً فى الاخراج المسرحى . وربما كان هدف شكسبير الحقيقى هنا هو السخرية من الأمراء وهواة المسرح من النبلاء الذين يتصورون أنهم يجيدون فن الالقاء أكثر من المحترفين . ورغم ذلك ، فما يفعله هاملت فى هذا الجزء من المشهد يعد صورة مصغرة لعمل المخرج فهو يترجم رؤيته للدور الى تمثيل ليشرحها للممثل ويقوم بدور المرآة التى يرى فيها الممثل نفسه ويتعرف فيها على أثر تفسيره للدور على المتفرج .

الشخصية وملامحها المميزة :

لا يستغل ربرتوار المسرح فى الغالب الأعم إلا عددا محدودا نسبياً من الأنماط الانسانية التى يطرحها فى عدد من التنويعات عن طريق إضافة بعض الظلال الماكرة هنا وهناك . ولهذا كان المفهوم الشائع لعملية رسم الشخصيات أنها عملية تقوم على اضافة مجموعة من الملامح السلوكية المميزة الى نمط من أنماط الأدوار الشائعة بحيث يخفى طبيعتها النمطية ويصبح دالا عليها . وإذا كان العاشقون ينتهدون دائما ، والأسود تزمجر وتزأر عادة فإن عملية التدريبات المسرحية تغدو إذن من وجهة نظر الممثل ، عملية تتطلب فى المقام الأول استيعاب الملامح التى تميز النمط الذى ينتمى اليه دوره ثم تكييف هذه الملامح لتشكل صورة مقنعة . لقد كان ربرتوار فرقة **إنجلش كوميديانز** (الكوميديون الانجليز) فى القرن السابع عشر يدور فى مجموعة حول الأنماط التالية :

١ ــ العاشق الشاب .
٢ ــ الفتاة المرغوبة .
٣ ــ الملك / الطاغية .
٤ ــ الأب الحكيم .
٥ ــ المرأة السليطة اللسان .
٦ ــ المهرج الذكى / السوقى / البهلوان .
٧ ــ المبذر / الأحمق أو المغفل .
٨ ــ الفضيلة .
٩ ــ الرذيلة / الشيطان / محضر الأرواح وممارس السحر الأسود .

ويمكن فى بعض الأحيان خلق الاحساس بتفرد احدى الشخصيات عن طريق الجمع بينها وبين أنماط مناقضة لها وذلك فى تنويعات مختلفة مثل الجمع بين الحبيب والمغفل أو بين الفتاة المرغوبة والمرأة السليطة وهلم جرا .

وتزامن نجاح فرقة الكوميديين الانجليز مع نجاح الكوميديا ديلارتى فى ايطاليا وكانت هى أيضا تدور فى مجموعها طول الأنماط التالية :

١ ــ العاشق الشاب .

٢ ــ الفتاة المرغوبة .

٣ ــ الأب / الوصى (بانتالون) .

٤ ــ المحامى (الدكتور أو « دوتّورى ») .

٥ ــ المهرج (أرلكينو ، بدرولينو ، بولشينللا ، كولومبينا) .

وفى حالة الكوميديا ديلارتى (أو كوميديا الفن) كانت الأقنعة تستخدم فى الاشارة الى جميع الشخصيات باستثناء العاشق ومحبوبته .

وقد استخدم المسرح البريطانى فى القرن التاسع عشر قائمة مماثلة من الأدوار والشخصيات النمطية تتكون من :

١ ــ العاشق .

٢ ــ الفتاة المناسبة للزواج منه .

٣ ــ الأب / الوصى .

٤ ــ الزوجة المظلومة .

٥ ــ الزوج المتسلط .

٦ ــ الخادم .

وكانت هذه الشخصيات النمطية عادة ما تزود بعدد صغير نسبيا من الخصائص التى تحدد خلفيتها الاجتماعية العامة مما يساعد على تنفيذ الدور ، وهذه الخصائص هى :

١ ــ الجنس : أنثى أو ذكر .

٢ ــ السن : مقتبل العمر أو الكهولة .

٣ ــ المكانة الاجتماعية : عليا أو دنيا .

٤ ــ المبادىء الأخلاقية : خيّر أو شرير .

٥ ــ الوضع الأسرى : أم أو أب ، أخ أو أخت ، إبن أو إبنة ، شرعى أو غير شرعى ، متزوج أو أعزب .
٦ ــ الوضع الاقتصادى : غنى أو فقير .
٧ ــ المكانة اللغوية : الفصاحة أو العجز عن التعبير .
٨ ــ اللغة المثقفة أو الدارجة ، الشعر أو النثر .

وكان كل جانب من هذه الجوانب يفرض على الشخصية حدودا سلوكية صارمة ، وعادة ما كان الصراع الدرامى ينشأ من محاولات بعض الشخصيات ، كالعشاق مثلا ، التغلب على هذه الحدود أو اختراقها بطريقة أو بأخرى .

الأنواع المسرحية

وتساهم الشخصيات النمطية فى المسرح بأنواعها المختلفة وتقاليدها الموروثة فى تدعيم النظرة الراسخة الى الأنواع المسرحية وأنماطها . فالأبطال والطغاة يختصون بالتراجيديا وينتهى الأمر بهم الى الموت فى معظم الأحيان . أما العشاق والمهرجون فينتمون الى عالم الكوميديا وينتهى الأمر بهم عادة الى الزواج . وفى اطار كل نوع من هذه الأنواع توجد فروق مراتبية فى المكانة الأدبية ، ففى اطار الكوميديا تشغل الكوميديا الراقية مكانة أرستقراطية بينما تنتمى الهزلية (أو الفارس) الى الطبقة البرجوازية المتوسطة ، والكوميديا الشعبية الغنائية المكشوفة الى الطبقة الشعبية الدنيا . وبالمثل نجد فى إطار المسرحية ، التراجيديا التى تتمتع بمكانة أرستقراطية ، فى مقابل الميلودراما التى تمثل الطبقة البرجوازية . وهناك أيضا فى هذا المجال المسرحية التاريخية التى تتناول حياة شخصيات أرستقراطية سواء من حيث المولد أو السلوك ، وهى تشبه فى هذا التراجيديا ، وكذلك المسرحية الرعوية (Pastoral) التى تصور شخصية أرستقراطية تلهو بلعب دور الفلاح أو راعى الأغنام . وتمثل هذه التقاليد المسرحية التى تتعلق بالأنماط النواة التى بنيت عليها معظم النظريات الكلاسيكية عن الأنواع المسرحية .

وتتمتع أعمال شكسبير بمكانة خاصة مهيمنة فى ريبرتوار المسرح ربما لأنها لا تلتزم بالقواعد المتبعة فى تقسيم الأنواع فتبدو كل مسرحية وكأنها تشتمل على عناصر

من كل الأنواع الممكنة فكأن الرجل كان يؤمن بأن كل مسرحية تمثل نوعاً قائما بذاته . ولقد كانت ريادة شكسبير العملية فى هذا المجال هى القاعدة التى ارتكز عليها ج. أ. لسينج فى نظريته عن الأنواع المسرحية وتقاليدها ، تلك النظرية التى اختطت مساراً جديداً وحاسما فى معالجة هذه القضية . لقد أشار لسينج فى معرض الكتابة عن شكسبير الى عدم وجود علاقة حتمية بين الأنواع المسرحية والمكانة الأدبية التى تتمتع بها فقال :

« قد تضفى ألقاب الأمراء والأبطال على المسرحية سمة من العظمة والجلال ، لكنها لا تساهم بأى صورة فى تعميق احساسنا بهم أو فى درجة انفعالنا بالمسرحية ، فنحن ننفعل انفعالا أعمق بمصائب من هم فى نفس ظروفنا وأحوالنا ، وحين نتعاطف مع معاناة الملوك وآلامهم فنحن نفعل ذلك من منطلق أنهم بشر وليس لأنهم ملوك » (١٥)

وهكذا يحيل لسينج قضية الشخصية المسرحية الى نفسها ، فهو ينظر الى كل شخصيات ريرتوار المسرح باعتبارها وجودا كامنا فى شخصية كل ممثل ينتظر التحقيق ، وعلى هذا ، فالممثل يستطيع أن يتقمص أى شخصية يريد لأن شخصيته تحوى كل إمكانات الوجود الانسانى . ووفق هذا المفهوم يصبح معيار النجاح فى تصوير الشخصيات المسرحية هو مدى اقتراب الشخصية من الوجود الانسانى الواقعى أو الممكن وتطابقها معه .

وتمثل ملحوظات لسينج على أحد المستويات مثالاً مبكراً للروح الجمهورية فى المسرح ــ أى رفضا للاعتراف بوجود أية أرستقراطية فى المسرح عدا أرستقراطية المشاعر أو الروح . لكنها أيضا ، على مستوى آخر ، تقضى فى المهد على أى محاولة لتناول العرض المسرحى من المنظور النوعى التراتبى بدلا من منظور التجربة الذاتية ، أو لجعله حقلا لقضية الفوارق الطبقية . اننا لا ننكر أن العروض المسرحية التى تنجح فى تجسيد خبرات وتجارب طبقة اجتماعية بأسرها تتمتع بقوة التأثير وتحظى بالاحترام والتقدير . لكن نجاحها الطبقى والنوعى هذا سوف يعتمد بالدرجة

الأولى على نجاحها فى بلورة خبرة الطبقة فى حالة فردية انسانية مؤثرة . فنحن نبكى أولا على لير الإنسان ثم نبكى بعد ذلك على لير الملك .

دور المؤدى بين الأداء الطبيعى والتغريب

يتلون موقف المؤدى من العرض المسرحى أو من عملية الأداء التمثيلى عادة بنظرته الى طبيعة الدور الاجتماعية . فقد يراه نتاج عدد من الظروف التاريخية والعوامل البيئية المتغيرة ، وقد يراه نتاج مجموعة من القوانين التاريخية الحتمية . فإذا اعتنق المنظور الأول فقد يسعى الى اقامة علاقة توحد وجدانى كامل مع دوره فيعايش أفعال ومشاعر الدور وكأنها جزء من خبرته الشخصية وسلوكه . ولا يتحقق هذا عادة إلا إذا كان المؤدى قد خبر فى حياته من قبل مشاعر وتجارب مماثلة أو مطابقة لمشاعر وتجارب مماثلة أو مطابقة لمشاعر وتجارب الدور ، أو إذا وجد فى خبرته الذاتية معادلاً لها . أما إذا اعتنق المؤدى المنظور الثانى الى الدور الاجتماعى باعتباره نتاج حتمية تاريخية فقد يرفض مبدأ التوحد الوجدانى مع الدور ويعده وسيلة لصرف الانتباه عن الحتميات التاريخية ، ويتخذ نتيجة لهذا موقف المشاهد المتأمل لدوره والمنفصل المغترب عنه .

لقد برز منطق الأداء الطبيعى تحت تأثير روح البحث العلمى التى ازدهرت فى القرن التاسع عشر وأفرزت عددا متزايدا من الأدوات والوسائل العلمية الدقيقة وأخذت فى تطويرها بهدف استكشاف وتحديد أبعاد العالم الطبيعى . وفى ظل هذا ظهرت الدعوة الى ضرورة استجابة المسرح لهذه المبادرة العملية وذلك بأن يتحول الى شىء أشبه بالمعمل العلمى الذى يبحث فى السلوك الانسانى ويقدمه على المسرح بصورة واقعية علمية دقيقة . فلا يكفى أن يصور المؤدى المشاعر ، بل يجب أن يعايشها . ولقد عانى تشيكوف من هذه النظرية معاناة بالغة حين أخرج ستانسلافسكى مسرحياته ، وتكررت شكواه ، فمعايشة المؤدى لمشاعر الشخصية كما قال كانت تعنى على المستوى العملى انخراط الممثلين فى البكاء فترات طويلة على خشبة المسرح بصرف النظر عن الشكل الفنى العام للمسرحية . (١٦)

وعلى طرف النقيض من الأسلوب الطبيعى يقف أسلوب الأداء المتمسرح أو الميتا ـــ مسرحى الذى يرتبط من ناحية بنظرية نزع غشاء الألفة عن الوجود أو إضفاء طابع الجدة والغرابة عليه (defamillarisation) ، وهى النظرية التى طرحها النقاد الشكلانيون الروس ، كما ترتبط من ناحية أخرى بنظرية الانفصال بغرض الفحص والتأمل ، أى نظرية التغريب (alienation) التى طرحها بريخت . وتستند هذه النظرية الى منطق يفترض ضرورة نزع الشىء من سياقه الاعتيادى ومن ثم تغريبة حتى يتأتى لنا إدراكه على حقيقته سواء وقفنا على خشبة المسرح أو جلسنا فى صفوف المتفرجين . وقد تبلورت هذه النظرية المسرحية من مفهوم التغريب فى الفكر الماركسى ـــ الهيجيلى الذى يبحث فى العملية التاريخية لا فى العملية المسرحية . فحركة التاريخ وفقا لهذا الفكر تنبع من موقف اغتراب الانسان إما عن الله ـــ وفقا لهيجل ـــ وإما عن ثمرة عمله وعن السلطة ـــ وفقا لماركس .

وفى مجال المسرح ، يعد التغريب الفنى المقابل الجمالى للتغريب الاقتصادى ، فهو وسيلة لكشف العمليات التاريخية التى تكمن خلف الفعل الانسانى وتتحكم فيه . ولهذا اهتم بريخت بالمسرحيات التعليمية (Lehrstucke) التى تسعى الى تعليم الجمهور أنماط التأمل السياسى للعالم بدلا من إثارة تعاطفهم مع الشخصيات .

وإذا نحينا النظريات جانبا فسنجد أن العرض المسرحى ـــ كما ذكرت من قبل وأياً كان نوعه ـــ يمثل من الناحية العملية جدلا بين الوجود وبين عرض أو تمثيل الوجود . وقد قدم لنا كارل جوتشو أبلغ وصف لهذه العملية الجدلية وجاء ذلك فى معرض حديثه عن أعمال بوشنر ، فقد وصف جوتشو بوشنر بأنه أخصائى فى أمراض الحياة والأحداث ، فهو يجمع بين الملاحظة الموضوعية الباردة لأسباب المرض وبين العرض المنفعل المتحمس لأثاره المدمرة . يقول جوتشو لبوشنر :

« يبدو أنك توشك أن تتخلى عن فن الطب ، وهى خطوة ستغضب أباك كما سمعت . لا تظلم الطب فأنت مدين له فى اعتقادى بسر قوتك كأديب ، وأعنى بذلك

هذا الاحساس بالتحرر من كل القيود ــ بالقدرة على التشريح ــ الذى يتجلى فى كل كتاباتك » . [١٧]

إن حيوية أعمال بوشنر وخلوها من المحاذير تنبع فى رأى جوتشو من روح الأمانة العلمية التى تتجلى فى التزامها العنيف بمبادىء الحقيقة والعدل الاجتماعى .

ولا يعنى هذا بالطبع أننا ننكر وجود اختلافات وفروق مهمة فى الأسلوب والهدف بين المذهب الطبيعى وبين الميتا ــ مسرح . بل ان ما نقصده هو تأكيد تواجد درجة من الوعى باختلاف العرض عن الحياة فى كل منهما كشرط أساسى مهما صغرت . فالاختلاف بين بريخت وستانسلافسكى يتجلى أساسا لا فى أسلوب التمثيل فى حد ذاته ، بل فى الهدف الذى يسعى التمثيل الى تحقيقه ، فهو فى حالة بريخت هدف معرفى تعليمى ، وفى حالة ستانسلافسكى هدف عاطفى تطهيرى .

وفى أواخر القرن التاسع عشر أدى ارتفاع نجم المخرج وازدياد هيمنته على العرض الى ظهور ارهاصات بنظرية جديدة فى التمثيل طرحها إدوارد جوردون كريج فى سياق تأكيد سيطرة المخرج وسلطته الكاملة على كل عناصر العرض . والممثل المثالى من هذا المنظور لا يعدو أن يكون دمية من نوع رفيع [١٨] ، أى شخصاً قادراً على تنفيذ إرادة المخرج بالتفصيل الدقيق الكامل . وعلى طرف النقيض من كريج ، أكد المخرج ماكس راينهارت الدور الايجابى لابداع الممثل ، وذلك رغم أنه كان مخرجاً حديدى الارادة ، فقد كان عمله يسير وفق مبدأين رئيسيين :

أولا : أن كل عمل يفرض شروطه الجمالية ولا يمكن حصره داخل اطار سياسى أو نوعى جامد مسبق .

ثانيا : أن الممثل عليه أن يستخدم ذكاءه الخاص على المسرح وإلا يصبح مجرد أداة لتنفيذ إرادة المخرج .

وسوف أضيف من عندى مبدأ ثالثا الى هذين المبدأين وهو : أن على المخرج أن يوفر الشروط المادية والجمالية التى تسمح للمؤدى بأن يمارس فنه وابداعه .

وتمثل هذه المبادىء مجتمعه دعوة جديدة الى حركة تنوير مسرحية تسعى الى تحرير المؤدى من طغيان المخرج أو تسلطه الأيديولوجى . ولن تنجح هذه الدعوة إلا حين يبّدأ الممثل فى استخدام ذكائه العملى .

* * *

الفصل الرابع

نحو نظرية جديدة لفن العرض المسرحى (١)

تنقسم عناصر العرض المسرحى الى أربعة أقسام : ١ ــ الديكور ، ٢ ــ الإضاءة ، ٣ ــ المهمات المسرحية ، ٤ ــ الملابس والمكياج . وتمثل هذه الأقسام العناصر السياقية للعرض ــ التى تشكل سياقه واطاره ، ولكنها قد تتحول فى بعض الحالات الخاصة الى عناصر فاعلة تشترك فى الأداء .

وقد قمت بترتيب هذه العناصر السياقية ترتيبا نظريا وفق سهولة ومرونة تحريكها وتعديلها . وتشترك هذه العناصر فى خاصية عدم القدرة على الحركة الذاتية الأرادية ، فهى عناصر تتحرك إما بوسائل الية أو بشرية ، وتفتقر الى الوعى والقدرة على الاختيار الحر المستقل .

الديكور (أو المنظر المسرحى) والمكان المسرحى

والوظيفة التقليدية السائدة للديكور هى تحديد موقع الأحداث . وقد يحدث هذا عن طريق وسائل محايدة مثل استخدام الستائر السوداء أو الملونة فى الخلفية ، أو على كل جوانب المسرح وهو ما يعرف باسم السيكودراما ، أو استخدام الحواجز المسطحة لاخفاء الكواليس (أى المنطقة خلف المسرح وعلى جوانبه) عن عيون المتفرجين ، وتكتفى هذه الوسائل المحايدة بتحديد منطقة الأداء فقط دون أن تضيف دلالات أخرى . لكن الديكور يستطيع أيضا أن يحدد الموقع عن طريق المناظر والتشكيلات المركبة التى تلتزم بالدقة التاريخية فى كل تفصيلاتها فيحاكى الأماكن العامة مثل البرلمان الرومانى القديم أو كتدرائية كانتربرى أو دار الأوبرا الباريسية على

خشبة المسرح ، بل ويستطيع أيضا أن يحاكى الأماكن الخاصة الداخلية فى تشكيل يتخذ شكل العلبة . وقد ساد الاتجاه الى استخدام هذا النوع من الديكور عبر القرون الثلاثة الماضية فى أوروبا . وفى بعض الحالات يزود الديكور بوظائف خاصة بحيث يسمح بالظهور والاختفاء المفاجىء . لكن المظاهر الشكلية الحرفية للديكور لا تمثل إلا نصف معناه ، ويتمثل النصف الأخر فى المكان العام الخيالى الذى يحيط به والذى يتخيله المتفرجون من واقع الديكور كمكان الأحداث . ويعد الديكور إذا أحسن استخدامه إشارة الى المكان الكلى المتخيل فهو يرتبط بالمكان المتخيل فى علاقة تشبه تمثيل الكل بالجزء فى البلاغة .

ولقد كان المسرح الاليزابيثى العارى يمثل الديكور والمكان الخيالى العام فى آن واحد . فقد وظف طابعه المحايد ، أو ما وصفه كيتس « بالقدرة السالبة أو التى تنتظر الفعل » (negative capability) توظيفا ايحائياً فاستطاع أن يكون كل الأمكنة معا على مستوى التجسيد والخيال . وفى مسرحية هنرى الخامس يقدم شكسبير الى جمهوره بعض النصائح التى تيسر لهم توليد المناظر والأمكنة على مسرح الخيال ، فيقول فى افتتاحية الفصل الثالث :

اطلقوا أعنة الخيال ودعوه يصور لكم
صبية البحارة يتسلقون حبال السفينة
وصوت الصفارة الحاد الذى يطلق الأوامر
وسط الضجيج العالى ، والأشرعة المشرئبة
التى تدفعها الرياح الخفية الحثيثة
فتنطلق عبر الأمواج وتثير أعماق البحار
وتصارع الأمواج العاتية وتعلوها .

(الأبيات ٧ ـــ ١٣)

ويستطيع الفيلم السينمائى الآن أن يصور كل هذا فى لقطة واحدة ، لكن شكسبير يحقق نفس الهدف فى وقت أقل ودون تكاليف عن طريق إثارة خيال المتفرج ودفعه الى تصور المنظر . وفى مسرح الجلوب نادراً ما كانت مسرحيات شكسبير

تحتاج الى ديكور إضافى عدا معمار المسرح نفسه الذى كان يوفر للعرض كل الحاجات والتسهيلات الأساسية .

فقد كانت الأحداث فى معظمها تدور على المسرح الرئيسى الممتد داخل الجمهور وإذا احتاج الأمر الى مكان مرتفع ، كما يتطلب مشهد الشرفة فى مسرحية روميو وجولييت أو مشهد هبوط الملك الى الفناء السفلى فى مسرحية ريتشارد الثانى ، كانت شرفة المسرح نفسه المبنية فى خلفيته توفر ذلك .

ويتأمل شكسبير العلاقة بين المنظر المسرحى والمكان المسرحى فى حلم ليلة صيف . ففى المسرحية تعبر مجموعة الحرفيين عن قلقها إزاء المنظر المسرحى فهى تخشى ألا يتمكن أهل البلاط الملكى من متابعة حبكة مسرحيتهم إذا تجاهلوا تقاليد التصوير الطبيعى لمكان الأحداث ، ومن ثم تواجههم مشكلة تصوير الحائط الذى يفصل بين بيت بيراموس وبيت ثيسبى :

كونيس : وهناك مشكلة أخرى . يجب أن يكون فى منتصف الغرفة الكبيرة حائط ، لأن القصة تقول أن بيراموس وثيسبى كانا يتحادثان من خلال فتحة فى الحائط .

سناوت : من المستحيل احضار حائط فى الغرفة . ما رأيك يا بوتوم ؟

بوتوم : يجب أن يمثل أحدنا دور الحائط ، ويحمل فى يده بعض الجبس أو الصلصال أو لوحاً خشبياً يمثل الحائط ، وليضم أصابعه هكذا على شكل ثقب فيتهامس عبره كل من بيراموس وثيسبى .

(الفصل الثالث ــ المشهد الأول ــ أبيات ٥٥ ــ ٦٣)

وبهذا الحل البسيط القاطع تنفرج العقدة المعضلة : لم لا يقوم رجل بدور الحائط ؟ وحين تواجه مجموعة الحرفيين مشكلة تصوير ضوء القمر يتوصلون الى حل مماثل يتكون من أ) فتح نافذة بالقاعة تسمح بدخول ضوء القمر الطبيعى ، و . ب) أن يقوم أحدهم بتمثيل دور القمر . ويوضح هذان المثالان اعتماد شكسبير الكبير على مفارقة الوجود الحقيقى والتمثيل الايهامى فى المسرح وتوظيفه الذكى لها لتحقيق

امتزاج الواقع بالخيال فى عقل المتفرج . كذلك يفضح هذا المثالان زيف الحد الفاصل الذى أقمته بين عنصر المكان وعنصر الأداء ، ففى كل منها يتحقق المنظر المسرحى من خلال الأداء التمثيلى . والواقع أن أفضل معيار لفعالية المنظر المسرحى وقيمته الوظيفية هو قدرته على تحقيق الاندماج الكامل مع بقية عناصر العرض ، فحين يفشل فى هذا يفقد أهميته ومبررات وجوده .

وعلى طرف النقيض من المنظر المسرحى الذى يشيده الخيال على مسرح الذهن يقف الديكور الطبيعى المركب الذى يعنى بالتفاصيل الواقعية الدقيقة والصدق التاريخى الى أقصى درجة فلا يسمح بوجود حقائب سفر دون متاع ، أو أدراج تخلو من الملابس رغم أنها قد لا تفتح طول العرض ، بل ولا يشار اليها أبدا . وفى مسرحية الخال فانيا نجد مثالا نموذجيا على هذا الأسلوب فى الارشادات المسرحية التى يرفقها تشيكوف .

« حجرة فوينتسكى : حجرة نوم ومكتب فى آن واحد . فى مدخل الشرفة منضدة كبيرة تغطيها دفاتر الحسابات وأوراق منوعة والى جوارها مكتب صغير وأرفف للكتب ، وميزان . هناك أيضا منضدة صغيرة خاصة باستخدام أستروف عليها ألوان وأدوات للرسم ، وبجوار المنضدة حقيبة جلدية لحفظ الأوراق . فى الحجرة أيضا عصفور فى قفص صغير وعلى الحائط خريطة لإفريقيا لا تخدم هدفا واضحاً . على أحد الجوانب أريكة من الجلد الأمريكى . على اليسار باب يؤدى الى المطارح الأخرى داخل المنزل ، وعلى اليمين باب يقود الى الردهة الخارجية بالقرب منه على الجانب الأيمن ممسحة للأحذية حتى لا يلطخ الفلاحون أرض الحجرة بالطين العالق بأحذيتهم . الوقت أمسية من أمسيات الخريف . يلف السكون المكان »
(الخال فانيا ــ الفصل الرابع) [(١)]

ومن المفارقات الساخرة أن هذه النظرة الطبيعية الى الديكور قد تولدت من رغبة نبيلة حميدة فى اصلاح مسار المسرح وتحويله الى مكان يدفع المتفرجين الى تأمل الوضع الانسانى تأملا صادقا وجاداً ، لكن النتيجة جاءت عكسية من ناحية الأثر

الجمالى ، فبدلا من أن يشحذ الديكور الطبيعى خيال المتفرج للتأمل والتدخل فى تفسير الأحداث ، قام باقصائه تماما وحول المتفرج الى عنصر سلبى .

وهكذا ، تتنوع النظرة الى الديكور المسرحى وتتبدل من عصر الى آخر فتشكل فى تلونها مجالا نظريا وتطبيقيا منوعاً ، لكنه يظل مجالاً يحده من جانب الموقف الشكسبيرى ويحده من الجانب الآخر الموقف الطبيعى الذى تبلور بجلاء فى تقاليد مسرح القرن التاسع عشر التى انتقلت الآن الى الأفلام السينمائية . فالموقف الشكسبيرى يضع خيال المتفرج ومن ثم المكان المسرحى المتخيل (setting) فى الصدارة ، بينما يتطلب الموقف الطبيعى أن يكون الديكور صورة ناطقة فصيحة تقنع المتفرج بصدقها من خلال دقة التفاصيل البصرية والصدق فى تصوير البيئة . وإذا سألنا أى الموقفين أصلح لتلبية حاجات المسرح فلن نجد إجابة مطلقة لهذا السؤال ، فتاريخ المسرح يحفل بأنواع مختلفة من المسرحيات تستخدم أنماطا منوعة من التقاليد المسرحية ، لكننا إذا تأملنا هذه القضية فى الاطار العام الشامل لتاريخ المسرح فقد يتضح لنا أن انتصار المنظر المسرحى المرسوم والمهمات المسرحية الواقعية منذ منتصف القرن السابع عشر وبعده وحتى عهد قريب كان أمراً ضروريا وحتميا لتطوير وبلورة جماليات الصور المتحركة من خلال المسرح تمهيداً لظهور الفيلم ، وإن قادت هذه العملية المسرح الى طريق مسدود .

ففي إطار المسرح جاء انتصار مصمم المناظر المسرحية على حساب المؤدى كما تنبأ بذلك بن جونسون فى معركته الشهيرة مع مصمم المناظر الايطالى اينيجو جونز [٢] . وأصبح الهدف من التدريبات المسرحية بالنسبة للمؤدى ليس اتقان دوره وسبر أغواره بل اتقان التعامل مع الديكورات المسرحية المركبة والاندماج فى عملية آلية هدفها انتاج الصور المسرحية المتحركة . كذلك جاء التوسع فى استخدام المنظور فى رسم المناظر المسرحية على حساب المؤدى ، فقد زاد من قوة التأثير البصرى للصورة المسرحية ، لكنه فى نفس الوقت حدد حركة المؤدى وحصرها فى ممر ضيق فى مقدمة المساحة المسرحية فكان المؤدى لا يستطيع أن يتقهقر إلى عمق المسرح وإلا تشوه منظور الصورة المسرحية تشوها بالغاً بسبب عدم تناسب حجمه الواقعى مع

حجم الأشياء والمبانى المرسومة . وفى ضوء هذا تبدو دعوة والتر بنيامين الى تحرر المسرح من مفهومة الشكسبيرى كمسرح رمزى للحياة ، وتحوله الى معرض للوحات الفنية وكأنها محاولة لا واعية للعودة الى نفس القيود التى كان المسرح الملحمى يسعى الى الافلات منها . [٣]

ومن هنا ندرك عنصر المفارقة الساخرة فيما تلى ذلك من تطورات فى مجال الديكور المسرحى : فحين تضخمت الديكورات المسرحية وأصبحت شديدة التعقيد وصعبة الاستخدام ، أدرك مصممو الديكور أنهم على وشك أن يفقدوا إحدى الخصائص الهامة للمساحة المسرحية وهى قدرتها على أن تحمل طابع التنظيم العفوى أو الشبه ثابت . فكلما إزدادت المناظر المسرحية وتعقدت كلما قلت مرونتها وحركتها . ومن ثم بحث المصممون عن حل لهذه المشكلة وتحايلوا عليها بعددٍ من الابتكارات والحيل الآلية والمعمارية مثل وسائل الرفع والأبواب السرية والأرضياتِ المتحركة والمسارح الدوارة والعربات المتحركة والمؤثرات التى تستخدم ضغط السوائل أو الجهد البشرى وهلم جرا . لكن هذه الوسائل الميكانيكية مجتمعة لم تتمكن من تحقيق درجة من المرونة والابتكار تماثل أو تقترب من قدرة الخيال الفردى فى هذا الصدد .

ومع اكتشاف الكهرباء تيسرت سبل تحريك العناصر الآلية فى المنظر المسرحى . وتزامن هذا مع اختراع السينما الصامتة أولا ثم الناطقة فيما بعد ، وأدى هذا الى تحول الجماهير المولعة بالصور المتحركة عن المسرح الى السينما . ومع اكتشاف أسرار المونتاج وعمليات مزج وادماج اللقطات أصبحت السينما قادرة تماما على اشباع الخيال المولع بالصور فحلّت دور « الخيالة » مكان دور المسرح فى هذا المجال . وعلى أثر هذه التغيرات تمكن المسرح من تحقيق فتح جديد وبالغ الأهمية فى مجال تصميم المنظر المسرحى وذلك على المستويين النظرى والعملى . فقد أدرك كل من أدولف أبيا وإدوارد جوردون كريج ومن هم على شاكلتهم أن العنصر الذى يفتقده المسرح ــ بما فى ذلك المسرح الشكسبيرى الفنى بأماكنه المتخيلة ــ هو قابلية التجريد ، أىْ القدرة على خلق بيئة ــ خيالية أو واقعية ــ لا تعتمد جوهريا فى

تحققها المسرحى أو أداء وظيفتها على تشابهها مع الواقع سواء على مستوى المنظر المسرحى المرئى أو على مستوى التخيل عن طريق الايحاء . [٤] حقا إن شكسبير يوحى بمكان مثل هذا فى عالم غابات أثينا الذى يشبه عالم الأحلام . لكن هذا لم يكن تماما ما عناه كل من أبيا وكريج ، فالفتح الحقيقى الذى أتيا به يتمثل فى فكرة أن المنظر المسرحى لا ينبغى بالضرورة أن يقوم بوظيفة تحديد المكان ، بل يمكن توظيفه كمقابل مرئى للأحداث المسرحية ــ أى كمكان درامى . وهكذا تولد فجأة من خلال السعى الدائب الى مزيد من التجريد وعيا متزايداً بالمكان كمكان ، وأفضى هذا الوعى بدوره الى محاولة توظيف خاصية القدرة السالبة للمكان وتجسيدها فى تصميم المنظر المسرحى . ويعنى هذا أن الأسلوب التجريدى قد استطاع أن يتوسط بين المكان والديكور وأن يعقد مصالحة بينهما .

ولقد كانت الاضاءة المسرحية الكهربية هى الأداة الرئيسية فى تحقيق هذا التغيير ، فقد وضعت نهاية نظام الاضاءة القديم ــ بشموعه ومصابيحه الغازية وأخطاره وصعوباته ــ وهو النظام الذى اعتمد عليه المسرح حتى اكتشافها ، وبدلته بنظام مرن آمن سهل الاستعمال . وساعد هذا النظام على استغلال مرونة مساحة الأداء الثلاثية الأبعاد وتوظيف امكاناتها التشكيلية اللانهائية بصورة لم يسبق لها مثيل . فالإضاءة يمكن ضبط اتجاهها وتركيزها كما يمكن تكوينها وتنويع حدتها ، ومساحة الأداء يمكن تقسيمها وتنظيمها بلمسة زرار بدلا من الديكورات الصعبة المكلفة . وتدريجيا بدأ المصممون يستغلون ويوظفون العلاقة بين المساحات المضاءة والمساحات المظلمة ، وبين المناطق التى تبرزها الاضاءة والمناطق التى تسودها الظلال ، وبين أنسقة منوعة من درجات وألوان الإضاءة . لم يحدث هذا التطور بالطبع بين يوم وليلة ، بل استغرق وقتا طويلا . لكنه بدأ بإدراك كل من كريج وأبيا لقوة الاضاءة الهائلة كأداة لتشكيل المكان ، وكانت النهاية المنطقية لهذا الإدراك أن تحولت الإضاءة الى مؤدى مسرحى فى عروض الصوت والضوء ، كما انها سرعان ما جذبت اهتمام بريخت النقدى ، فعبر عن قلقة إزاء المهارة المفرطة التى أبداها مصممو الاضاءة فى استخدام الألوان ودعا الى استخدام الضوء الأبيض النقى وحده فى المسرح .

المراتبية والمكانة

مع ازدياد الوعى بأهمية الدور الدرامى الحيوى الذى يمكن أن يلعبه كل من المنظر المسرحى واطاره المكانى المفترض فى العروض المسرحية ازداد الوعى بقواعد تشكيل المساحة وبإمكانية استخدامها كمؤشر للتدرج المراتبى وللمكانة . فأصغر وأبسط حركة على المسرح تثير اهتمام المتفرج وتساؤله عن دلالتها فإذا قدم له العرض نظاما يستطيع أن يستشف منه منطق استخدام الأماكن والمواقع المختلفة والقيمة التى يمثلها كل منها كان هذا بمثابة وسيلة اقتصادية مجدية وفعالة فى توجيهه الى فهم طبيعة العلاقات التى تربط بين شخصيات المسرحية .

وقد استخدم المسرح على طول تاريخه قواعد من هذا النوع فى تشكيل المساحة وذلك لأن هذه القواعد تحكم السلوك العام فى الحياة بدرجة كبيرة من ناحية وتعكسه فى مرآتها من ناحية أخرى فقد كان المسرح الاغريقى الكلاسيكى يشتمل على ثلاثة مناظر مسرحية تمثل ثلاثة محيطات بيئية كلاسيكية ينتظمها نسق مراتبى ينبع من طبيعتها : البلاط الملكى ، والمدينة والريف أو البيئة الرعوية . أما البلاط فيمثل موقع السلطة والأرستقراطية ، وأما المدينة فهى مكان التجارة ومحيط التجار وأما البيئة الرعوية فكانت تمثل حياة الريف والفلاحة من ناحية وحياة الطبيعة الشاعرية الأرستقراطية من ناحية أخرى . وعلى هذا كانت الحركة من البلاط الى المدينة ترمز الى فقدان السلطة وهكذا الحال أيضا عند الانتقال الى الطبيعة فقد كان العالم الرعوى رغم صورته المثالية الأرستقراطية يتحلى بخاصية أساسية هى المساواة بين البشر التى كانت تتخذ كثيرا صورة المساواة أمام الموت .

وفى المسرح الشكسبيرى نلمح تقسيماً ثلاثياً مماثلاً للمساحة يتمثل فى البلاط والمدينة ــ وكلاهما بيئتان من صنع الانسان ــ وفى الطبيعة العارية المعادية فالمسرحيات تبدأ عادة بمشكلة تنشأ فى البلاط أو فى المدينة وتنتهى بحلها فى عالم الطبيعة . وفى حالة الكوميديات يتبدى العالم الرعوى الذى يحسم فيه الصراع فى صورة باردة مخيفة مثل صورة الغابة فى حلم ليلة صيف أو عالم غابة آردن فى كما

تهوى . وفى حالة التراجيديات تتحول الطبيعة الى قوة رعناء مدمرة كعاصفة الملك لير أو غابة ماكبث المتحركة .

وفى مجال المسرح تتجلى فكرة التقابل بين العالمين ـــ عالم الطبيعة وعالم الانسان المصنوع ـــ فى صور متعددة . فعلى المستوى الأوليّ ، يعكس المسرح فى تصميمه الداخلى التقابل الجدلى بين التشكيل الانسانى للمساحة الذى يتميز بخطوطه المستقيمة وبين الأشكال الطبيعية التى تميل الى الاستدارة والخطوط المنحنيه ، ويتجلى هذا فى التقابل بين مسرح العلبة بخطوطه المستقيمة وبين مقاعد المتفرجين التى تتخذ شكل الأقواس العرضية .

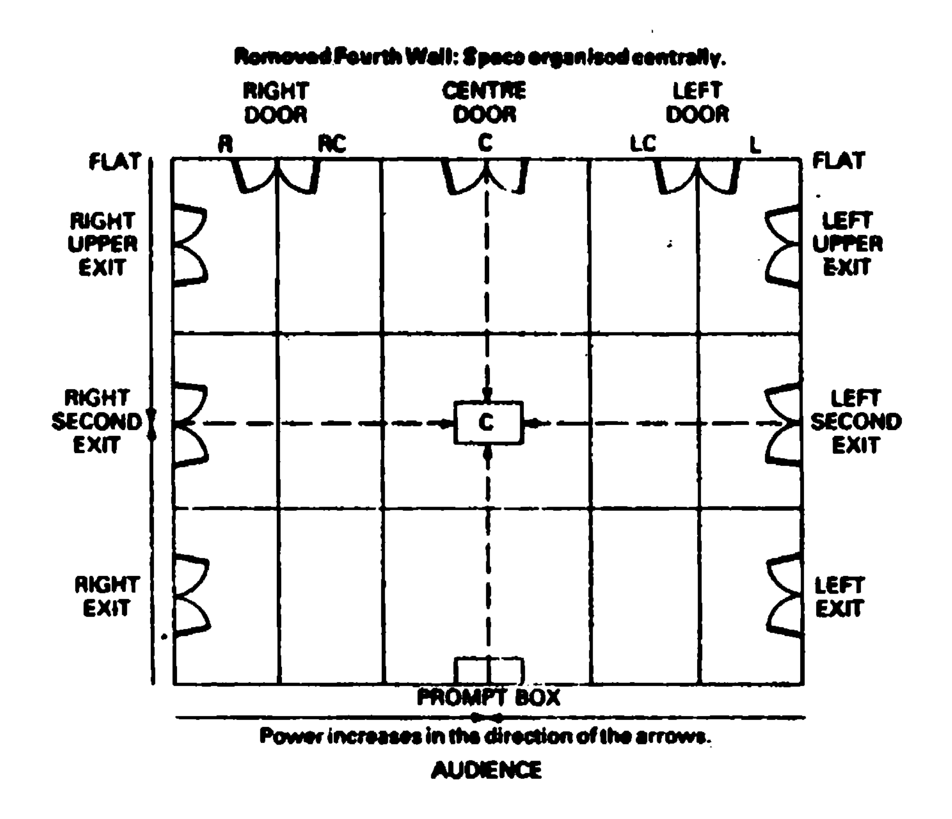
وتفرض جدلية الخطوط المستقيمة والمنحنية نفسها على الانسان عادة حين يحاول أن يحدد موقعه فى المكان عامة ، وقد رمز ليوناردو دافنشى الى هذا المعنى فى واحدة من رسوماته الشهيرة التى تصور انسانا مسجونا داخل دائرة ومربع فى آن واحد . ويعتمد نموذج روسو المكانى أيضا الذى يصور دائرة احتفالية داخل ميدان عام مربع الأضلاع (town square) على جدلية مكانية مماثلة ويوظفها ليعبر عن الخيارات والبدائل السياسية والاجتماعية التى يواجهها الانسان . ولهذا فإن هذه الجدلية المكانية تعد الأساس العملى والميتافيزيقى الذى تنبنى عليه الحركة المسرحية .

والغالبية العظمى من الأماكن تجمع بين عنصر الطبيعة من ناحية وعنصر الصنعة البشرية من ناحية أخرى إذ ىندر أن نجد بيئة طبيعية خالصة أو بيئة من صنع الانسان لا تستخدم عددا من العناصر الطبيعية . ورغم ذلك فالأمثلة المتطرفة على الجانبين تكشف عن فروق واختلافات هامة بين هذين النوعين من الأمكنة يمكن رصدها على النحو التالى :

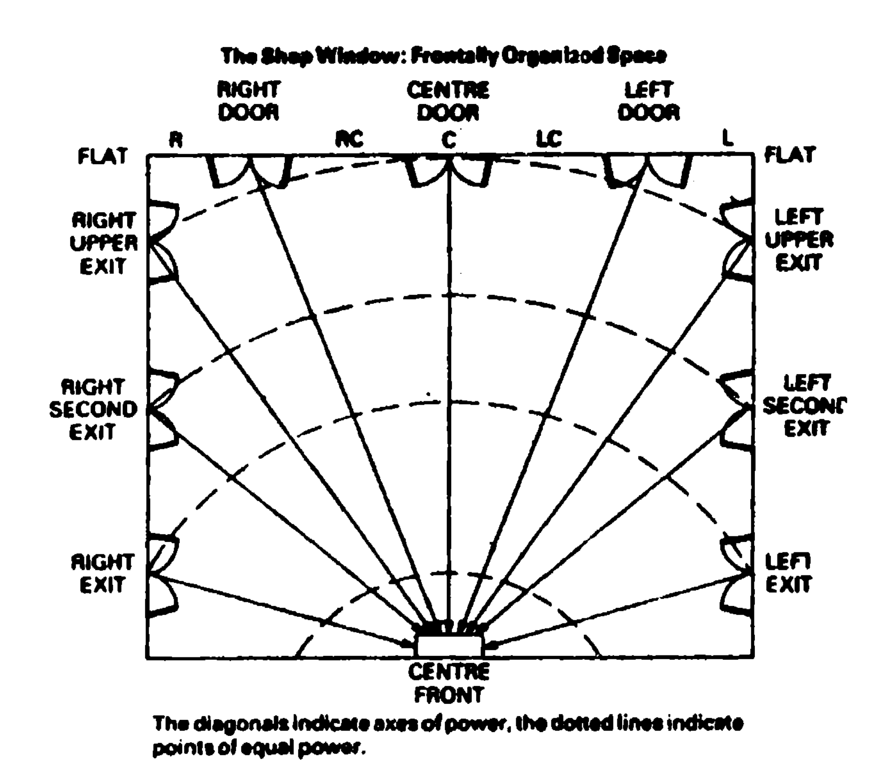
البيئة الطبيعية	البيئة المصنوعة
خطوطها منحنية ـــ ريفية	خطوطها مستقيمة ـــ مدنية
خارجية ـــ تحفل بالاخطار	داخلية ـــ آمنة
عامة ـــ متغيرة	خاصة ـــ ساكنة
تسعى الى الاحتواء	تسعى الى العزل

وفى مجال المسرح يفرز هذا النموذجان الأوليان للمكان اسلوبين فى تشكيل مساحة الأداء عن طريق الحركة على النحو التالى :

١ ــ التنظيم المركز للمساحة باعتبارها مربعا يفصله حائط وهمى عن مساحة الجمهور ، وفيه تتحدد أهمية أى موقع بالنسبة لمكانة من المركز الذى يتوسط المساحة .



٢ ــ التنظيم النصف دائرى لمساحة الأداء الذى يجعل من منتصف مقدمة المسرح مركز دائرة وهمية تكملها مساحة الجمهور ، وفيه تمثل الخطوط القطرية محاور القوة ، بينما تمثل الخطوط المنحنية مراكز قوى متساوية .



The diagonals indicate axes of power, the dotted lines indicate points of equal power.

AUDIENCE

Man-made *Natural*

وبين هذين النموذجين المتطرفين للمكان الطبيعى والمصنوع توجد أماكن تجمع بين ملامح من كليهما مثل الحدائق والمنتزهات العامة والأسواق والمسارح ، فهى أماكن تستحضر داخل بيئة من صنع الانسان عددا كبيرا من خصائص البيئة الطبيعية ، بل وحريتها من القيود أيضا ، فنجاح أنطونيو فى إثارة الجماهير فى ميدان روما لم يكن محض صدفة . لقد أتاح له المكان العام درجة من الحرية فى رثاء قيصر والهجوم على قاتليه لم تكن لتتوفر له داخل مجلس الشيوخ ــ الذى يمثل بيئة خاصة من صنع الانسان ــ بل وربما كلفته حياته هناك كما كلفت قيصر حياته .

ويمثل عنصر التقابل بين نوعين من الأمكنة ملمحا هاما ومتكرراً فى العروض المسرحية ، بل ربما كان أكثر عناصر تشكيل المكان المسرحى ذيوعاً وانتشاراً . وقد يتخذ التقابل صورة التعارض والمقارنة بين مكان طبيعى ومكان مصنوع ، كما يحدث فى كوميديات شكسبير ، وقد يتخذ صورة المقارنة بين بيئات منوعة من صنع الانسان . ففى مسرحيات شكسبير التاريخية نجد المنظر المسرحى يتأرجح بين عالم البلاط الرفيع المكانة الذى يتجسد فى القصر والقلعة ، وبين عالم العامة الوضيع الذى يتجسد فى حانات حى تشيب سايد . وقد استخدم بريخت أسلوبا مماثلا فى تقسيم عالم العرض الى أمكنة سلطوية وأخرى أقل قوة . ففى مسرحية أرتورو أوى على سبيل المثال تتحدد سلطة أوى بقدرته على تطبيق القواعد التى تحكم عالمه الخاص على الأماكن العامة التى تتمثل فى دور القضاء ومجلس المدينة . وقد أبدى بعض الكتاب المسرحيين أحيانا ــ مثل بن جونسون قديما وجون آردن حديثا ــ اهتماما خاصاً بردّ المكان المسرحى المتخيل الى أصله فى المكان الواقعى ، فتصور آردن أحد الأسواق مكانا لأحداث مسرحيته حمار شغل فى ملجأ الشحاذين ، كما طرح جونسون من قبله مسرحية مولد القديس بارثولوميو فى إطار السوق السنوى الذى يعقد تحت هذا الاسم .

وعلى طرف النقيض من المسرح الانجليزى الذى تتبدل فيه الأمكنة وتتنوع فى ايقاع لاهث ، التزم المسرح اليونانى الكلاسيكى والمسرح الفرنسى فى مرحلة الكلاسيكية الجديدة بما يسمى بمبدأ وحدة المكان وذلك لأسباب عملية أحيانا

وبسبب سلطة التشريعات الجمالية والفنية السائدة فى أحيان أخرى . ويقوم مبدأ وحدة المكان على فكرة أن حصر الأحداث المسرحية فى مكان واحد لا يعرض عنصر الايهام بالواقع للخطر ، وهو أمر بالغ الأهمية فى تحقيق الأثر العاطفى للعمل . وهكذا ، ووفق هذا المبدأ ، لا يرى المشاهد من أحداث رائعة راسين بيرينيس إلا ما يدور منها فى منطقة الانتظار بين غرفتين يخرج منهما بطلاها . وتبلغ حدة التركيز الدرامى فى هذا العمل أقصى درجات القوة ، كما أن التزام راسين بوحدة المكان هنا لم يكن على حساب العمل بأى معنى من المعانى ، فلم يكن تعدد الأمكنة ليضيف اليه شيئا ، بل على العكس ، كان ليضعفه . فالتركيز الدرامى هنا يعتمد بالدرجة الأولى على وحدة المكان التى تستفز خيال المتفرج بتقشفها الصارم وتدفعه الى التدخل لتخفيف حدته . وعلى طرف النقيض من هذا ، قد تمثل ضرورة الالتزام بوحدة المكان ــ أى بالمنظر المسرحى الثابت ــ قيدا خانقا على الابداع المسرحي ، خاصة وأن المسرح بحكم طبيعته المكانية ــ أى باعتباره مكانا واحداً محددا يحوى كل الأحداث والأمكنة ــ يلتزم بالضرورة بوجدة المكان بالمعنى الحرفى للعبارة .

وفى المسرح ، تحظى الأماكن التى تجسد ضربا من ضروب التوازن أو الاندماج بين نوعين مختلفين من أنظمة الدلالات المكانية ، باهتمام خاص ، وتتصدر الحديقة هذا النوع من الأماكن ، فهى تحمل الى جانب دلالاتها الواقعية دلالات اسطورية باعتبارها مكان الجنة أو الفردوس . والحديقة فى التراث هى المكان الحسن ، وقد تحيط بها الجدران الحامية مثل حدائق العصور الوسطى أو عصر النهضة ، وقد تجمع بين جمال الصنعة وجمال الطبيعة ، وبين المتعة والمنفعة ، فتصبح فى آن مكانا لزراعة الفواكة والخضروات ، ومكانا للرياضة والتريض والترويح عن النفس . ففى الحديقة يلتقى فن الانسان بتلقائية الطبيعة ، فتكون نقطة الوصل بينهما . وفى مسرحية ريتشارد الثانى يصف شكسبير انجلترا بأنها حديقة ، وجنة ثانية ، أما فى هاملت فتبدو الدنمرك فى صورة حديقة تختنق بالأعشاب الضارة ، كما تكتسب جريمة قتل الملك الأب بعدا وحشيا إضافيا لأنها حدثت فى بستان أثناء نوم

الملك . فالشر هنا ــ كما كان فى قصة السقوط ــ يغزو الحديقة وداخلها تتضاعف بشاعته .

وتماثل علاقة المسرح بالعالم علاقة الحديقة بالخلاء الشاسع الباهت الملامح . فالمكان فى كل من الحديقة والمسرح له حدوده المنظمة وشفراته المكانية وتشكيلة الفنى . وربما وجدنا فى هذا سببا اضافيا يبرر اهتمام كتاب المسرح بالحدبقة . لكن المكان الطبيعى الخارجى لا يمثل فقط قوة تهديد وتدمير ، ففى مسرحية **سيمبيلين** تنبثق طاقات تجدد الحياة ممثلة فى جويديريوس وأرفيراجوس من الخلاء والبرارى المقفرة حيث تسود ديمقراطية المعدمين ، وفى **حدوتة الشتاء** يعثر الملك على ابنته فى بيئة ريفية ، وفى **العاصفة** تنمو ميراندا وتترعرع فى جزيرة بدائية مهجورة . ورغم ذلك يندر أن نجد فى عالم شكسبير المسرحى شخصيات من فصيلة جاك فى **كما تهوى** ــ أى شخصيات تنشد العيش وسط الطبيعة القاسية التى تترك الانسان فى نهاية الأمر وحيدا دون عون أو سند . فالحياة فى هذه المساحات الشاسعة المفتوحة ليست بالأمر اليسير ، بل هى حقل صراع مستمر بين الانسان وإرادته من ناحية وبين الانسان وقوى الطبيعة من ناحية أخرى . ولهذا فحين تقوم المعارك ينطلق البشر عادة الى الخلاء ويستخدمونه لصف جيوشهم وجنودهم ويحاربون ويموتون بعيدا عن المدينة وبعيدا أيضا عن أى حديقة أو بستان .

وربما كان انتقال المسرح من الأماكن المفتوحة الى الأماكن المغلقة هو السبب وراء ذلك التحول التاريخى فى المناظر المسرحية من الأماكن الخارجية الى الأماكن الداخلية ، فمعظم المسرحيات الحديثة ــ مثل مسرحيات أرنولد وسكر ودافيد ستورى ــ تدور أحداثها داخل البيوت فى المطابخ أو حجرات المعيشة . ومن أهم جوانب التجديد التى استحدثها بريخت فى المسرح هو اثباته لإمكانية تحقق المسرح الملحمى فى إطار الأمكنة المسرحية العادية التى نجدها فى المسرح الواقعى . وفى بعض التراجيديات الحديثة مثل مسرحية **صحوة الربيع** لفيديكند أو مسرحية **النورس** لتشيكوف يتحول بيت العائلة الذى يمثل الاطار المكانى للأحداث الى مكان يقيد حركة الشخصيات ويسحبهم داخله وهكذا يتحول الى أحدث الأسباب الرئيسية

للمأساة . وفى مسرحية حياة كحياة الخنازير وضع جون آردن بيتا كاملا على خشبة المسرح واستغل الدلالات السيولوجية المبنية فى التصميم الداخلى للمساكن الشعبية فى الخمسينيات كأساس للصراعات الدائرة بين ساكنيه .

وعلى طرف النقيض من هذا التيار نجد بيكيت فى مسرحية فى انتظار جودو يعود الى المسرح الشكسبيرى الخالى ويستغل الصدمة التى يحدثها هذا الفراغ لدى جمهور تعود على الديكورات الواقعية فى المسرح ، فيوظفها لتكثيف وتوكيد الاحساس بالاغتراب والغربة والغرابة . وقد وظف بريخت أيضا سحر الفراغ المسرحى أو المساحة الخالية فى مسرحه ولكن بأسلوب آخر نلمسه فى مسرحية دائرة الطباشير القوقازية على سبيل المثال حين تعبر جروشا المسرح الخالى وكأنها تعبر جسراً فوق الجليد . وخلف كل هذه الوسائل فى توظيف المساحة المسرحية لتصوير أماكن وأشياء واقعية أو خيالية نلمح مبدأ التغريب (de familiarisation) الذى طرحه الشكلانيون الروس والذى يؤمن بأن الوسيلة الوحيدة لرؤية أحد عناصر الواقع رؤية دقيقة تتمثل فى نزعة من سياقه المألوف أو بيئته الاعتيادية وطرحه فى سياق جديد أو بيئة غريبة ــ كالمسرح مثلا . فلا شىء فى تصورى يعادل قدرة المسرح على التغريب ، ولا شىء يمكن أن يصدمنا وينزع عن عيوننا غشاء العادة والتعود مثل رؤية جزئيات عادية من واقعنا ــ كالكراسى أو ثمار الفاكهة أو الأشجار ــ تقف معزولة عن سياقها على خشبة مسرح عارية يغمرها الضوء الأبيض .

وحدة المكان ومسرح العالم

تسند نظرية وحدة المكان ومعها وحدتى الزمان والحدث المكملين لها عادة الى أرسطو ، وهو خطأ شائع . ولهذا فهى ترتبط بصفة خاصة بالمسرح الكلاسيكى فى مقابل المسرح الأنجلو ــ ساكسونى :

ورغم ذلك فكثيرا ما يوظف شكسبير وحدة المكان بالمعنى الحرفى فى بناء مسرحياته . ففى الفصل الثانى من مسرحية ماكبث على سبيل المثال تدور كل المشاهد باستثناء مشهد واحد فى فناء القلعة ، وتشكل متتالية مستمرة فى مكان

واحد ، وهى حقيقة يغفلها الناشرون حين يطبعون هذا الفصل فى صورة أربعة مشاهد بدلا من مشهدين . فالفصل يبدأ بدخول بانكو وابنه فليانس حاملين المشاعل . ويبدو من سلوكهما ومظهرهما أنهما لا يشعران بالأمان بتاتا ، بل ويتوقعان الخطر . ثم يصل ماكبث حاملا هو الآخر شعلة ويتحدث اليهما وبعدها يرحلان . وإثر رحيلهما يتحول الفناء من مكان عام مشترك فى القلعة الى مكان خاص لمناجاة النفس . وبعد المناجاة ينصرف ماكبث ليقتل دنكان ويترك المسرح خالياً . ثم تدخل ليدى ماكبث لتحتل مكانة ويوحى هذا التبديل ايحاءً واضحا بأن وعى كل منهما يكمل وعى الآخر . وحين يدخل ماكبث ثانية يتحول الفناء الى مكان خاص بهما والى علامة على العلاقة الحميمة التى تربط بينهما .

لكن الحال لا يدوم طويلا فسرعان ما يسمعان طرقات على الباب يتصورانها فى بداية الأمر دقات قلبيهما العالية . وتذكرهما هذه الطرقات كما تذكرنا أنهما ليسا فى مكان خاص ، بل هما فى فناء مفتوح له باب خارجى وأبواب كثيرة داخلية . حينئذاك يرحلان ويدخل حارس البوابة ــ أو الرئيس الرسمى للفناء ــ ويخبرنا أن هذا المكان يشبه فوهة الجحيم وهو ما كنا قد بدأنا فى إدراكه وحدنا من قبل . ثم يكتسب الطرق الغامض على البوابة صورة بشرية حين نسمع صوت ماكدوف يطلب الدخول . ويذكرنا دخوله بالوظيفة المعمارية للفناء كمكان للوصول والرحيل ، وبعد ذلك ينسحب ماكدوف الى داخل القلعة ليوقظ الملك ، لكنه لا يلبث أن يعود حاملا خبر موته مما يؤكد لنا صدق فراسة الحارس حين أكد أن الفناء مكان لرحيل الأرواح وليس الأجساد فقط . وحين تقرع النواقيس إنذاراً بالخطر يتحول الفناء الخاص مرة أخرى الى الساحة العامة الرئيسية فى المبنى . ومن خلال هذه المتوالية من المشاهد فى مجموعها يتأكد لدينا الاحساس بنسبية دلالة المكان ــ أى بأن شفرات المكان لا تعكس فقط قواعده المادية والمعمارية وتقاليده ، بل تعكس أيضا رؤية الشخصيات للمكان فى ضوء توظيفهم له . وتذكرنا هذه المتوالية من المشاهد أيضا فى أثرها العام بالتشابه الكبير بين ساحة الأداء المفتوحة فى مسرح الجلوب وبين الفناء المفتوح فى قلعة ماكبث .

لكن الساحة العامة فى كلتى الحالتين تظل ساحة . والحق أن الساحة أو الفناء المفتوح تمثل مكانا مثاليا لكشف الأسرار الخاصة والعامة فهى بمثابة همزة الوصل بين أجزاء القلعة ونقطة التقاء الخارجين منها والداخلين اليها . ولهذا نلحظ تشابهاً قويا بين مكان التكشف فى مسرحية ماكبث وبين مكان البوح والافشاء فى مسرحية بيرينيس . فالفناء فى الحالتين مكان يمثل الحدود الفاصلة بين عالمين ، ونقطة العبور من الداخل الى الخارج ، وهمزة الوصل بين المجالين العام والخاص . والحديقة أيضا لها نفس دلالة الفصل والوصل فهى تصل عالم المدينة والبيوت بعالم الطبيعة والأكواخ من ناحية وتفصلهما أيضا من ناحية أخرى .

وفى مسرحية روميو وجولييت تمثل الشرفة بدورها مساحة تفصل بين عالمين وتصلهما فى نفس الوقت ، فجزء منها يتصل بالبيت والجزء الآخر يتعلق فى الهواء . وتلعب الشرفة بهذا المعنى دورا حيويا فى توضيح طبيعة العلاقة بين الحبيبين التى تجمع بين الاتصال والانفصال ، فهى كهمزة وصل بينهما تقف على طرف النقيض من باب المنزل الذى يمثل المعبر التقليدى للتواصل بين المحبين والدخول الى مؤسسة الزواج .

وفى مسرحيات بوشنر كثيرا ما نلتقى بشخصيات تنظر من النوافذ الى الخارج أو عبر النوافذ الى الداخل أو تجلس على عتبات الأبواب . وفى مسرحية صحوة الربيع يستكشف فيديكند فى مشهد الذروة الدلالة المكانية للمقابر باعتبارها نقطة التقاء الحياة بالموت ومفرق الطريق بينهما أيضا ، ويجعل إحدى الشخصيات ترتدى قناعا يخفى وجهها فتبدو وكأنها تجسيد حى لمبدأ الفصل / الوصل . ومن الواضح أن هذا المبدأ يمثل أحد التجليات الهامة لنظرية النسبية فى مجال المعانى وذلك لأنه يهتم بالنقطة التى يبدأ عندها شىء فى التحول الى شىء آخر وكذلك بالوسائل التى يتحقق من خلالها هذا التحول .

وهناك وسيلة أخرى لتأكيد وتدعيم دلالة الفصل والوصل الكامنة فى كل الأمكنة . وتتمثل هذه الوسيلة فى تغيير تعريف الموقع الذى يمثله المكان تغييراً

فجائيا مع الاستمرار فى نفس المكان دون أى تغيير . ففى الفصل الثانى من مسرحية ماكبث ينقلنا المشهد الأخير المقتضب فجأة خارج.القلعة لنواجه عاصفة رعناء كان من المفروض وفق كل قواعد الطبيعة والطبيعية أن نسمع أصداءها داخل فناء القلعة فى المشهد السابق . لكن ذلك لم يحدث . وفى الفصل الرابع أيضا من نفس المسرحية تتغير هوية الموقع حين يحملنا شكسبير الى انجلترا لمدة مشهد واحد . ويستخدم بوشنر حيلة مماثلة فى مسرحية **موت دانتون** حين يحمل دانتون خارج باريس لمدة مشهد قصير حتى يمكنه من تأملها وكأنه يراها من خلال منظار مقرب . ورغم أن هذا المشهد القصير هو المشهد الوحيد الذى يترك فيه دانتون باريس ، إلا أنه يقيم على قصره تقابلا بليغاً مع مشاهد المدينة وأحداثها .

ويتناول دافيد ستورى فكرة الفصل والوصل فى مسرحية **المقاول** من منظور آخر . فالحدث الرئيسى الذى يشغل المسرح طول العرض هو اقامة سرادق ثم هدمه فى النهاية . والهدف المعلن من اقامة السرادق هو الاحتفال بزفاف إبنة صاحب البيت ، لكننا لا نرى شيئا من هذا الاحتفال طوال العرض ، وهكذا يتكشف لنا تدريجيا أن موضوع المسرحية هو احتواء المكان وليس الزواج والأعراس . وتقيم المسرحية تماثلا بين عملية بناء الديكور المسرحى وعملية بناء السرادق فى المسرحية ، فالسرادق هو موضوع المسرحية وهو أيضا الديكور الذى يقوم الممثلون ببنائه على خشبة المسرح أمام الجمهور . وهكذا تتحول المسرحية برمتها الى بحث فى آليات عملية احتواء المكان وتبديل هيئته ووظيفته من خلال احتواء الحديقة وتحويلها الى مكان للاحتفال . وفى نهاية المسرحية وبعد نهاية الاحتفال يتحول المكان مرة أخرى الى حديقة بعد أن يزيل الممثلون / العمال السرادق / الديكور المسرحى . لكن المكان لا يعود إلى طبيعته الأولى تماماً فى خيال المتفرجين ، فهم حين يغادرون المسرح لا يعرفون كيف يصفونه : هل الحديقة هى الحديقة السابقة ؟ أم أنها حديقة بلا سرادق ؟

لقد وصفت ساحة العرض المسرحى من قبل كمكان للإفشاء واباحة الأسرار وكشف الحقائق . وهذا صحيح فى معظم الأحيان ، لكن الساحة المسرحية قد

تتحول أيضا فى أحيان أخرى الى ساحة للإنهاء واغلاق الملفات ـــ ساحة تعرض النهايات أمامنا ولا تكتفى بسردها علينا . ففى الفصل الثانى من مسرحية ماكبث مثلاً يطرح شكسبير فكرة الموت من خلال الافشاء ـــ أى السرد ـــ لا من خلال العرض ، فنحن نسمع عن اغتيال دنكان لكننا لا نراه . وقد اختار شكسبير هذه الوسيلة حتى لا يضعف من تأثير الجريمة التالية التى سوف يتجسد فيها الموت حضوراً على خشبة المسرح ، وهى اغتيال ليدى ماكدوف وأطفالها . فهذه الجريمة تمثل لحظة الختام فى حياتهم التى ستمهد لنهاية جرائم ماكبث ولحظة الختام فى حياته . ورغم أن النظرية الكلاسيكية تصر على اقصاء مشاهد الموت والقتل والعنف عن خشبة المسرح ـــ أى معظم اللحظات الختامية ، فإننا نجد على مستوى الممارسة فى المسرح الكلاسيكى نفسه مشاهد تصور نهاية دورة الحياة . ومن هذه المشاهد المشهد الختامى فى مسرحية أوديب فى كولونا الذى ينهى الدورة الأسطورية لحياته على خشبة المسرح رغم أن الختام يجىء فى سياق افشاء وبوح من جانب أوديب الى ثيسيوس ، مما يشكل مفارقة ساخرة .

الإضاء والضوء

لقد ميزت من قبل بين الديكور أو المنظر المسرحى من ناحية وبين السياق المكانى للعرض أو الموقع الكلى المفترض لأحداثه من ناحية أخرى ـــ وبنفس الأسلوب أود الآن أن أميز بين مشكلة تصميم الإضاءة المسرحية على المستوى العملى ، وبين المفهوم المركب لفكرة الضوء . فالعلاقة بين الضوء والعرض المسرحى علاقة مركبة تشتمل على جانبين : جانب عملى وجانب يختص بالخيال ، فالضوء هو أحد المصادر الرئيسية للصور المسرحية وهو أيضا أحد المؤشرات الرئيسية للزمن .

والوظيفة الأولى للإضاءة المسرحية هى إضاءة الممثلين وانارة مساحة العرض . وعلى هذا المستوى لا يوجد فرق جوهرى بين الإضاءة والضوء . والوظيفة الثانية للإضاءة هى التعليق على الأحداث أو التدخل فى مسارها حتى تصبح عنصراً

فاعلًا من عناصر الأداء فى العرض . وحتى اكتشاف الكهرباء لم تتمكن الاضاءة من تحقيق هذه الوظيفة إلا فى أضيق الحدود . أما الآن فقد تحولت الإضاءة المسرحية الى أهم عنصر فى تقنيات المسرح الحديث وذلك بفضل قدرة الاضاءة الكهربية على التعبير عن الحالات الشعورية والنفسية المتباينة وعلى تنظيم وتوجيه استجاباتنا للأمكنة والأشكال .

الإنارة والتكنولوجيا

قبل ظهور أساليب الاضاءة الحديثة كان تقديم العروض فى الهواء الطلق فى ضوء النهار هو أكثر الحلول شيوعاً لمشكلة توفير الاضاءة للعرض . لكن هذا الحل كان يمثل مشكلة للمؤلف المسرحى ، إذ كيف يتأتى له إقامة الحدود الزمنية داخل الحبكة وكيف يميز الليل عن النهار ؟ ففى مسرحية ماكبث على سبيل يدور جزء كبير من أحداث المسرحية أثناء الليل رغم أنها كانت تعرض فى الواقع آنذاك فى فترة بعد الظهر على مسرح الجلوب المكشوف . وقد استخدم المسرح نوعين من الحيل للتغلب على المخاطر التى ينطوى عليها تقديم المشاهد الليلية فى ضوء الشمس الباهر وخاصة خطر احتمال عدم قبول المشاهد لها . أما النوع الأول من هذه الحيل فيتمثل فى الاشارات المتكررة للوقت التى تجىء صراحة على لسان الشخصيات أو تتضمنها الدعوة الى تناول الوجبات أو الذهاب الى الفراش أو للتريض . وأما النوع الثانى فيتمثل فى استخدام عنصر مادى مرئى أو مسموع يشير الى الوقت مثل استخدام المشاعل فى الفصل الثانى من ماكبث لإعلان قدوم الليل ، أو استخدام صياح الديك لاعلان قدوم الفجر أو تضمين الحوار عبارة تشير الى انبلاج الصبح أو انحسار الضوء ، أو استخدام حيلة تغيير الملابس ، فحين يظهر مالفوليو مثلا فى مسرحية الليلة الثانية عشر فى ثياب النوم ليؤنب السير توبى وصديقيه فستا والسير آجيوتشيك على ضجيجهما المخمور يدرك المتفرج فورا أن الليل قد أوشك أن ينقضى وفى مسرحية حلم ليلة صيف يوظف شكسبير الحركة ليشى بقدوم الليل حين يجعل العشاق يفترشون الأرض استعداداً للنوم ، ثم يجعل الجنى باك يعلق على تأثير ضوء القمر

والظلام على رؤيتنا للأشكال والاتجاهات وتقديرنا للمسافات . وفى كل هذه الحالات يسعى المؤلف الى استثارة خيال المتفرج ليتصور الاضاءة المناسبة للوقت والجو المشار اليه .

وتعد الشمعة التي تحملها ليدى ماكبث وهى تمشى نائمة أبلغ تمثيل رمزى للعلاقة بين الاضاءة والضوء فالشمعة تلقى بضوء من نوع خاص ، وعادة ما تستغل العروض الحديثة للمسرحية ، سواء فى المسرح أو على شاشة السينما ، هذا النوع من الضوء المتذبذب الراقص الذى يرتبط بالشمعة لخلق جو من الترقب المتوتر والخوف الغامض يمهد لانتحار ليدى ماكبث . لكن الدلالة المجازية للشمعة فى هذا المشهد لا تتضح بصورة كاملة إلا حين يوحد ماكبث صراحة بينها وبين الحياة فيقول :

انطفئى . انطفئى أيتها الشمعة ،
ما الحياة إلا ظل يسعى ، ممثل ردىء
يتبختر ساعة على خشبة المسرح ويصول ويجول
ثم يختفى فلا نسمع له صوتا .

(ماكبث ، الفصل الخامس ــ المشهد الخامس ــ أبيات ٢٣ ــ ٢٦)

فالشمعة هنا ليست سوى حياة ليدى ماكبث التى توشك أن تخبو ، ويستدعى ضوء الشمعة الى ذهن ماكبث رغما عنه شبح الممثل الذى يخطو من الظلام الى دائرة الضوء على خشبة المسرح ثم لا يلبث الظلام أن يبتلعه مرة أخرى .

وتمثل الشمعة أيضا نقطة البداية فى تكنولوجيا الاضاءة المسرحية . فالشموع إذا أحسن تقدير أعدادها واختيار أماكن وضعها وتوزيعها فى المكان يمكن أن تنتج مؤثرات بصرية بالغة التركيب ، وهكذا ما كان المسرح الفرنسى الكلاسيكى يدركه جيداً ويوظفه بحذق . لكن فتيل الشمعة يحتاج الى التشذيب بين الحين والآخر وعادة كل ثلث ساعة ، وقد تدخل هذا العامل الى حد كبير فى تحديد المدة الزمنية للفصول فى عروض المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر . وفى هذا المجال تخلف المسرح

البريطانى عن المسرح الفرنسي ، فقد ظل يستخدم مصدرا واحداً للاضاءة يتمثل فى باقة كبيرة من الشموع تعلق فوق مقدمة المسرح ، واستمر ذلك حتى منتصف القرن الثامن عشر حين نجح الممثل والمخرج جاريك فى تغيير هذا الوضع تحت تأثير النموذج الفرنسي فى الاضاءة ، فقام بتوزيع الشموع توزيعا دقيقا محسوبا حول المنظر المسرحى .

وقد أدى هذا التوزيع الجديد الى تعقيد عملية تشذيب الشموع فغدت من المشكلات الكبيرة أثناء العرض ، كما جعل نشوب الحرائق خطراً قائما بل وأمراً مؤكداً . لكن المكسب الفنى كان فى حجم الصعوبات وبدا جليا فى الجو الموحى والحالة الشعورية المكثفة التى حققها جاريك من خلال هذا النوع من الاضاءة فى عروض مثل هاملت أو ماكبث . والى جانب خطر الحريق واجه الممثلون فى ظل نظام الاضاءة الجديد خطر الشمع الذائب المتساقط فوق رؤوسهم مما جعلهم حذرون من الاقتراب كثيرا من مصادر الضوء . وأدى هذا النظام الاضائى أيضا الى ظهور عادة جديدة بين الممثلين وهى رفع الوجه الى أعلى أثناء الأداء حتى يلتقط الوجه ضوء الشموع ، وما زالت هذه العادة سائدة حتى يومنا هذا فى الرقص الكلاسيكى . وبعيدا عن التفصيلات ، فقد تضافرت أساليب الاضاءة الفجة البدائية فى هذه الفترة مع المناظر والديكورات المسرحية المعقدة بحيث شكلت عائقا كبيرا أمام الحركة ، المسرحية ، فكان الأداء فى المسارح المغطاة فى القرنين السابع والثامن عشر ينحصر فى دخول الممثل واتخاذه وضعه فى الديكور والقاء دوره ثم الانسحاب .

ولذلك فحين تقدمت وتطورت أساليب الاضاءة المسرحية ، تطورت الحركة المسرحية بدورها . وكانت الخطوة الأولى على هذا الطريق هى استخدام الاضاءة بالغاز ، وكان هنرى ايرفنج من أوائل المناصرين لها ، وقد تمكن فى منتصف القرن التاسع عشر من إجادة فن التحكم فى المصباح الغازى ودرجات ضوئه الأزرق الى درجة الكمال . ومن بين الأنواع المسرحية المختلفة ، إزدهرت الميلودراما بصورة خاصة فى ظل الاضاءة الغازية ، بل ان الخيال الشعبى حين يتصور الشخصيات

الميلودرامية الشهيرة مثل السفاح جاك (Jack the Ripper) أو غيره ، عادة ما يتصورها تذرع حارات المدينة الضيقة تحت المصابيح الغازية التى يلفها الضباب . وقد وفرت الإضاءة الغازية إمكانية الحركة على خشبة المسرح دون أخطار ، ونتيجة لهذا ظهرت مشاهد القتال على أنواعه وازدادت تقعرا ومهارة فى تنفيذها حتى غدت من أحب المشاهد الى قلوب المتفرجين في عروض المسارح المغطاة كما كانت تماما فى المسارح المكشوفة في العصر الاليزابيثى واليعقوبي .

وفى عام ١٨٨٠ حلت الكهرباء محل الغاز وأصبحت الوسيلة الرئيسية للاضاءة المسرحية حتى الآن . ويوجد نوعان من أنواع الاضاءة المسرحية : الإضاءة العامة (Flood Light) والإضاءة المركزة (Spot Light) ، أما وظيفة النوع الأول فهى الإنارة الشاملة العامة ولهذا تستخدم دائما عدسات خاصة لنشر الضوء على مساحة واسعة وهى العدسات التى تنسب الى اسم مخترعها فريزنل فتسمى (Fresnel lens) .

وأما النوع الثانى فيوجه الاضاءة الى منطقة معينة على خشبة المسرح ويستخدم عادة لتحقيق مؤثرات خاصة . ويمكن تركيز أشعة الضوء عن طريق عدسات صلبة أو لينة ، كما يمكن تصغير دائرة الضوء الى بؤرة صغيرة محددة عن طريق فتحة مرنة ، تضيق وتتسع ، تزود بها العدسة ، ومن هنا نشأ المصطلح الفنى (Pinspot) أى البؤرة الصغيرة الدقيقة وهو يستخدم فى وصف دائرة الضوء المركزة على وجه الممثل فقط . وقد استخدم المخرج ريتشارد بيلبراو أسلوب البؤرة الصغيرة بنجاح كبير حين أخرج مسرحية كاميلوت على مسرح درورى لين ، فبعد مشهد حافل بالأضواء مصطخب بالألوان ، أظلم المسرح تماما وجعل الملك آرثر يلقى مونولوج الوداع فى بؤرة صغيرة من الضوء تركزت على وجهه فقط . وتلون الاضاءة عادة عن طريق وضع مرشحات (فلترات) أو شرائح من مواد شفافة (gels) توضع أمام الكشافات . ومع تقدم الصناعات البلاستيكية تطورت أساليب تكوين الاضاءة وحققت درجة عالية من الدقة والوضوح .

ويمكن التحكم فى اتجاه الضوء وانتشاره عن طريق تزويد الكشافات بأربعة شرائح معدنية متحركة يمكن التحكم فى زواياها (barn doors) أو بتزويدها بحواجز على الجانبين (shutters) . كذلك يمكن تحقيق مؤثرات ضوئية خاصة ــ مثل انتشار الضوء من خلال أوراق الأشجار ــ وذلك باستخدام شرائح معدنية مفرغة فى أشكال مختلفة توضع أمام الكشافات (gobos) . ومن المؤثرات الأخرى فى الاضاءة استخدام الأضواء الفوق بنفسجية (ultra-violet) التى تجعل الملابس والأشياء المغسولة بالمنظفات الحديثة أو المدهونة بدهان معين تلمع فى الظلام ، وهناك أيضا الاضاءة بأسلوب الومضات الحادة المتلاحقة وهو ما يسمى stroboscopic (ويعرف فى مصر باستخدام « الفلاشر » ــ Flasher) ، وحديثاً ظهر أسلوب الاضاءة بأشعة الليزر التى توقع لها الجميع أن تحدث ثورة فى مجال الاضاءة المسرحية بسبب حدتها ودقتها ، لكنها رغم ذلك نادراً ما تستخدم فى الواقع . وأخيرا ظهر أسلوب الاضاءة المعرف بالهولوجرافى (holography) أو أسلوب الصور المجسمة والذى يمكّن مصمم الإضاءة من خلق سلسلة من الصور الوهمية ثلاثية الأبعاد (holograms) عن طريق استخدام الضوء وحده . لكن هذه الطريقة ما زالت باهظة التكاليف ولذلك نادراً ما تستخدم ، وربما تزيد شعبيتها حين تقل تكلفتها .

مفاتيح دخول الاضاءة ودورها فى التعليق على الأحداث

وربما كانت سهولة وسرعة تغيير الاضاءة هى أهم وأوضح ميزات النظم الاضائية الحديثة . فمع تطور نظم التحكم الكهربية أصبح من الممكن التحكم فى كل أجهزة الاضاءة وتشغيلها من خلال صندوق مركزى واحد للاضاءة يوضع على منضدة واحدة . وقد ترتب على ذلك أن ازدادت امكانيات تغيير الاضاءة وتنويعها بصورة لم يسبق لها مثيل . وقد أدت التطورات المستمرة فى مجال الالكترونيات الى استحداث وسائل جديدة متقدمة فى أجهزة التحكم فى الإضاءة سواء من ناحية عملية الاظلام أو من ناحية تنظيم مفاتيح نزول الاضاءة على المسرح . واصطلاح مفاتيح الاضاءة يشير الى الوسيلة المتبعة فى المسرح لتنظيم توقيت استخدام الاضاءة أو غيرها من

المؤثرات البصرية أو الصوتية ، وتتنوع هذه المفاتيح فتكون أحيانا كلمة أو اشارة أو حركة . وقد يسر استخدام أجهزة الكمبيوتر فى المسرح تنفيذ خطط اضائية شديدة التركيب والتعقيد بدقة متناهية فى التوقيت .

فقد أصبح من السهل الآن على سبيل المثال محاكاة تحولات الضوء على مدى يوم كامل بما فى ذلك حركة الشمس والظلال وذلك باعطاء الكمبيوتر تعليمات تنص على التدرج الدقيق الحساس فى كمية ونوع الضوء المستخدم . وقد كان لهذه التطورات الالكترونية أثر جانبى عظيم القيمة والفائدة ، فقد أصبحت أجهزة الإضاءة خفيفة الوزن صغيرة الحجم مما يسر للفرق المتجولة حملها والتنقل بها وهكذا لم يعد عدم توفر تسهيلات الاضاءة فى بعض الأماكن يمثل عائقا أمام تقديم العروض بها .

وتمثل مفاتيح الاضاءة فى بعض جوانبها المعادل فى المسرح الحديث للجوقة فى المسرح الكلاسيكى القديم ، فهى تلعب دورا هاما فى التعليق الغير مباشر على الأحداث والتمهيد لها ، ففى عروض البانتومايم مثلا عادة ما تخفت الاضاءة لتمهد لدخول الشرير ويصحب هذا الخفوت المفاجىء صوت طلقة من سلاح نارى أو صوت مماثل . وفى المسرحيات البوليسية عادة ما يسبق وقوع الجريمة إظلام تام ، وعلى طرف النقيض من هذا عادة ما يحمل الضوء الأزرق الصافى دلالة البراءة والنقاء فحين يغمر المسرح مثلا فى نهاية ثلاثية فاجنر الاوبرالية المعروفة باسم الخاتم يكون هذا بمثابة اعلان بأن نهر الراين قد تطهر من فساد الآلهة القديمه وأن عهدا جديدا يوشك أن يبدأ . وتعتمد قدرة الاضاءة على القيام بمهمة التعليق المسرحى هذه على ثلاثة عناصر رئيسية هى : السرعة ، ودرجة الحدة ، ونوعية اللون المستخدم ، فهذه العناصر هى التى تتحكم فى تشكيل صورة ودلالة مفاتيح الاضاءة فى العرض المسرحى .

عنصر السرعة

يعد التغير السريع المفاجىء فى الاضاءة من أقوى الوسائل فاعلية فى تشكيل ايقاع الحدث الدرامى خاصة حين يصاحب التطورات المفاجئة فى مسار الحبكة .

ففى بداية مسرحية أجاممنون لاسخيلوس على سبيل المثال يلمح الحارس شعلة من الضوء قادمة من ناحية الشرق فيحتار أولا فى أمرها ثم تفضى الحيرة الى شعور عارم بالفرح إذ يدرك أن هذه الشعلة هى أمارة استتباب السلام التى انتظرها القصر طويلا ، لكن شعور الفرح هذا لا يخلو بالطبع من جرعة مريرة من السخرية فى ضوء الأحداث التالية . وحين أخرج باز جودبودى مسرحية الملك لير وجدناه يظلم المسرح تماما حين تفقأ عينا جلوستر فيقيم علاقة درامية بين الشخصية والمتفرج من خلال عدم القدرة على الابصار . وعلى العكس من ذلك تنتهى مسرحية الأشباح لإبسن بحريق خارج خشبة المسرح لا يلبث أن يتحقق أمامنا فى صورة شمس حارقة يغشى نورها البصر بظلام كثيف ، فهو نور يحرق ولا يضىء . وغنى عن الذكر أن هذه الصورة الضوئية لم يكن من الممكن تحقيقها مسرحيا قبل اكتشاف الكهرباء واستخدامها فى الاضاءة المسرحية . وعادة ما يفضى التغير المفاجىء فى ايقاع الاضاءة الى خلخلة الاحساس باتساق الأحداث وترابطها ولهذا عادة ما يستخدم لتحقيق هذا الأثر . وحين تستخدم الاضاءة فقط لإعلان بداية ونهاية المشاهد ـــ كما يحدث فى الكوميديات الخفيفة فإن وظيفتها حينذاك تنحصر فى إنارة مساحة الأداء فلا تفرض نفسها على وعى المتفرج الذى لا يكاد يلحظ وجودها .

درجة حدة الضوء

يرتبط عنصر الحدة بعنصر السرعة فى الإضاءة ارتباطا طبيعيا يتمثل فى صورة واضحة فى تعليمات الاضاءة المستفيضة فى نهاية مسرحية الأشباح وثلاثية الخاتم الأوبرالية . لكن هذا الارتباط يستند فى معظم الأحوال الى فرضيات واقعية عن وظيفة الاضاءة عامة فى الحياة . وقد خالف بريخت هذه الفرضيات حين دعى الى استخدام نوع واحد من الاضاءة البيضاء الحادة طوال العرض وكان هدفه من ذلك تكثيف وعى المتفرجين بالفرق بين المسرح والواقع من ناحية ، ومن ناحية أخرى عدم افساح المجال للتهاون فى الأداء المسرحى تحت إغراء المؤثرات الإضائية الباهرة التى تستطيع أن تخفى العديد من عيوبه وأوجه النقص به . وقد قال فى هذا أن تنويع حدة الاضاءة بدعوى اعتبارات الصدق الواقعى من شأنه أن يخفى رسالة العرض ،

واستنادا الى هذه الحجة أصبح استخدام الضوء الأبيض النقى عنصراً أساسيا لتحقيق ما أسماه بالتغريب . لكن الضوء البريختى النقى الأبيض لم يتمكن رغم كل المقولات النظرية من تجنب خصيصتين حتميتين من خصائص الاضاءة المسرحية ألا وهما التقابل بين المناطق المضاءة من ناحية والتقابل بين النور والظل من ناحية أخرى ، فعن طريق التقابل والظل يستطيع المخرج أن يقسم خشبة المسرح الى مناطق مختلفة دون الحاجة الى استخدام الديكور ، فحين يسلط الاضاءة على بقعتين يفصلهما الظلام تنقسم المساحة المسرحية فورا الى مكانين مختلفين بصورة واضحة .

ويمكن التحكم فى درجة حدة الإضاءة بوسائل متعددة . فحين أخرج تريفور نان مسرحية حدوتة الشتاء مثلاً استخدم الإضاءة فى تجسيد مشاعر الغيرة فى نفس ليونتيس ، فأحاط المنظر المسرحى بعدد من ستائر الحصير تدفق من خلالها الضوء على المنظر . وفى مسرحية المقاول لدافيد ستورى تقوم خيمة السرادق بنفس الوظيفة فينتشر من خلالها الضوء فى غلالة رقيقة تعطى خشبة المسرح وتشى بالراحة والسكينة .

وفى المشاهد التى تصور الريف أو الغابات عادة ما تستخدم ظلال أوراق الأشجار فى توزيع الإضاءة وتخفيف حدتها ، وتلعب درجة حدة الاضاءة أيضا دورا هاما كمؤشر للوقت ليلا أو نهاراً وكعلامة واضحة تفرق بين الأمكنة الداخلية والخارجية . وفى العروض المسرحية التى تستخدم منظرين مسرحيين متزامنين تستطيع الاضاءة أن تلعب دورا هاما فى ابراز أوجه الاختلاف بين المكانين .

ويمكن تنويع الاضاءة فى بعض الأحيان عن طريق استخدام مصادر غير كهربية للضوء مثل الشموع والمشاعل واللهب . فحين أخرج بل برايدن عرضه المسمى مسرحيات الأسرار استخدم مصباحا من مصابيح عمال المناجم كمعادل عصرى لصورة المسيح كنور العالم ومبدد ظلام الجحيم . وفى أحوال كثيرة تحول الاحتياطات ضد خطر نشوب الحرائق دون استخدام النار كمصدر للضوء فى العروض وهو أمر

مفهوم ومنطقى وإن كان مؤسفا فى الوقت نفسه ، فالنار كمصدر للضوء فى المسرح لها قوة تأثير نفسية بالغة وقدرة خاصة على الايحاء بأجواء معينة .

اللون فى الاضاءة

للألوان دلالات رمزية معروفة منذ القدم ، فإذا كان المسرح لم يتفرد باكتشافها فقد تفرد باستخدامه الدائب وتوظيفه المكثف المستمر لها . فثلاثية فاجنر الأوبرالية الخاتم مثلًا توظف فى نهايتها دلالة اللون الأزرق الصافى الذى يرتبط تراثيا بالسيدة العذراء . أما اللون الأسود فى المسرح فيعنى الحداد على عكس الذهبى والوردى اللذين يوحيان بالأمن والمرح ولذا يستخدمان كثيرا فى عروض البانتومايم خاصة فى فترة أعياد الميلاد . وتنشط دلالة الألوان وفاعليتها الدرامية بصورة خاصة حين تتعارض الحالة الشعورية مع اللون المستخدم ، فالجورب الأصفر الفاقع الذى يرتديه مالفوليو مثلا فى مسرحية الليلة الثانية عشر يتناقض تناقضا واضحا مع طبيعته المتزمتة التى يجسدها لون ردائه الأسود ويجسد هذا التناقض على مستوى الرؤية اللعبة الماكرة التى وقع مالفوليو ضحيتها . وفى مسرحية ماكبث يتناقض لون الغابة الخضراء المتحركة مع ملابس ماكبث السوداء التى يرتديها حداداً على وفاة زوجته فيجسد التناقض بين اللونين ببلاغة فكرة انتقام الطبيعة من الشر وزحفها المنتصر عليه .

الضوء وصوره الشعرية فى المسرح

تمثل فكرة الضوء فى حد ذاتها وفى تجلياتها المنوعة عبر فصول السنة أحد المصادر الرئيسية الهامة للصور والاستعارات المسرحية ، فهى أشبه ما تكون بمنطقة تماس واتصال والتقاء بين الذهن البشرى وبين عالم المحسوسات ، تماما مثل شمعة ليدى ماكبث . ولا عجب أن تكون الشمس هى الصورة الرئيسية المهيمنة للضوء فى المسرح ، وربما كان أحد الأسباب فى هذا هو التشابه الصوتى بين كلمة الشمس وكلمة الابن (Sun and Son) بالانجليزية . وتتجلى الشمس فى المسرح فى صور مختلفة ، فهى أحيانا رمز للضوء الذى يحرق البصر ، وهى أيضا رمز القوة والحرارة أو

رمز السلطة المطلقة التى حين تغرب لا تخلف وراءها سوى العجز والحزن والموت .
ففى بداية مسرحية ريتشارد الثالث على سبيل المثال يوظف شكسبير صورة الشمس ليرسم جوا خادعاً من الاشراق والسعادة فيقول :

الأن قد تحول شتاء غضبنا
الى صيف يتوهج بشمس أمير يورك
وانقشعت كل السحب التى ظللت أسرتنا
فطوتها أمواج المحيط فى أعماق صدرها .
(الفصل الأول ـــ المشهد الأول ـــ أبيات ١ ـــ ٤)

ويجعل شكسبير من شمس الصيف هنا معادلا شعرياً لشمس السلام أولا ثم لشمس الحب بعدها ، ويطرح فى مقابلها صور الأمطار والظلام التى ترتبط بفصل الشتاء . لكن سرعان ما تشف الصور لتكشف لنا عن المفارقة الساخرة الكامنة فى طياتها ، فالصيف الذى تصوره الكلمات لن يدوم طويلا كحال الصيف دائما ، والشمس المشرقة قد تتحول الى عين حمراء يتطاير منها الشرر ، وهى صورة تعود أصولها الى العقيدة المصرية القديمة التى تحولت الى عقيدة مسيحية فيما بعد والتى ترى فى الشمس عين العالم المبصرة ـــ وهى صورة مألوفة فى فن التصوير الرمزى فى عصر الباروك .

وفى قصيدة شمشون الجبار يستخدم الشاعر ميلتون الشمس والقمر كرموز لتجسيد حالة بطلة فيكتسب الظلام معنى الخسوف والكسوف فى آن :

آه من هذا الظلام ، ظلام فوق ظلام فى وقدة الظهيرة
ظلام لن ينحسر أبدا وكأنه الخسوف
الذى لا يحمل وعداً بنهار آخر
آه يا شعاع الضوء الأول وأنت يا أعظم الكلمات
حين قال الله فليكن النور أشرق النور على الأرض
لماذا اذن أحرم من أولى كلمات الله ؟
أظلمت الشمس فى عينى

وسكنت سكون القمر
حين يهجر أرجاء الليل
ليختفى فى كهوف الفضاء الخاوى وسط النجوم .
(أبيات ٨٠ ــ ٨٩) (٥)

إن هذا التجسيد الرمزى المكثف لمعاناة البطل من خلال الصور المتعددة للضوء يجعل القارىء يدرك ادراكا حاداً عمق الظلام الذى ابتلع شمشون ، ويؤكد له أن بطل القصيدة لا يرانا وهو يتعثر فى خطوة على مسرح خيالنا ، فشمشون هنا أشبه ما يكون بالممثل الذى ينتهج أسلوب الأداء الطبيعى فيتظاهر أمام جمهوره أنه لا يراه . وفى هذه الأبيات أيضا يوحد شمشون بين معانى النور والتنوير والإستنارة فى العقل والفهم والإدراك فتكتسب كلمة النور دلالتين : دلالة الابصار المادى والبصيرة أو الابصار المعنوى .

المهمات المسرحية :

ويطلق مصطلح المهمات المسرحية على كل الأدوات والأشياء التى تستخدم فى تحقيق الأحداث المسرحية أثناء العرض . فالقتل يستلزم وجود مسدسات أو خناجر أو سكاكين ، والرسائل تنتقل عن طريق الخطابات المكتوبة واعترافات الحب تدعمها الهبات الرمزية . ومن هنا كانت الخطابات والخناجر والخواتم وأكياس النقود والأطعمة من أكثر المهمات المسرحية شيوعا على خشبة المسرح . وتتميز المهمات المسرحية عن عناصر المنظر المسرحى الأخرى بخفة وزنها وقدرة الأفراد على حملها وتبادلها وعادة ما يمثل انتقالها من شخص الى آخر تطورا فى الحبكة أو خطوة تفضى الى تطورها . وتقوم بعض أنواع المهمات لمسرحية مثل التيجان والأسلحة والآلات الموسيقية وأدوات الحرف المختلفة بوظيفة دلالية أخرى وهى الاشارة الى مهنة أو حرفة صاحبها أو مكانته الاجتماعية وتتضمن هذه الاشارة بدورها اشارة الى نسق معين من القيم يرتبط بها .

وتوظف المهمات المسرحية فى بعض الحالات لأداء مهام خاصة فى العرض فتتحول ساعتها الى عنصر فاعل مؤقت . ففى مسرحية داريوفو لا أستطيع الدفع بل

وأرفض الدفع يشتمل الديكور على ساعة حائط يمكن اعتبارها تجاوزاً احدى المهمات المسرحية فى العرض ، وفى ذروة المسرحية تلعب هذه الساعة دورا هاما فى مجرى الأحداث بحيث تتحول الى أحد عناصر الأداء المسرحى الرئيسية . وفى مسرحية زيارة مفتش البوليس للكاتب ج.ب. بريستلى تلعب آلة التلفون دورا هاما فى الأحداث وتفرض حضورها على وعى المتفرج بصورة تحولها من مجرد جزء من ديكور غرفة الجلوس أو إحدى المهمات المسرحية الى عنصر فاعل فى تشكيل المسار الدرامى للعرض . وفى أوبرا التلفون للموسيقار مينوتى تتصدر هذه الآلة العرض كأحد أبطاله تماما . كما تلعب آلة التلفون دوار شبيها فى العديد من المسلسلات البوليسية المكررة المعادة . وحديثا قام المخرج البولندى جروتوفسكى بعدد من التجارب التى استخدم فيها الممثلين أنفسهم لأداء وظائف المهمات المسرحية والديكور وفى هذه التجارب تصبح محاولة تعريف المهمات المسرحية ضربا من العبث وجهدا لا طائل من ورائه .

وفى بعض الحالات قد تتحول بعض المهمات المسرحية الى مصدر للإضاءة أيضا ، كما يحدث فى حالة شمعة ليدى ماكبث مثلا ، وقد تشكل جزءاً من الملابس المسرحية مثل الخنجر الذى يحمله القاتل ويمثل ملمحاً رئيسياً فى هويته ، أو مثل التاج فى حالة الملوك . وينتمى وشاح كريسيدا فى مسرحية ترويلاس وكريسيدا الى هذا النوع فهو جزء من ملابس كريسيدا لكنه لا يلبث أن يتحول الى أحد المهمات المسرحية الرئيسية فى تشكيل مسار الأحداث والى رمز مزدوج لحب كريسيدا فى البداية لترويلاس ثم لخيانتها له فى النهاية .

وفى منديل ديدمونة تتجلى فعالية التوظيف الدرامى للمهمات المسرحية فى أبلغ صورة . فالمنديل المطرز الذى تفقده ديدمونة بمحض الصدفة يتحول فى المسرحية الى قوة مدمرة تقود عطيل الى الجنون وديدمونة الى الهلاك . فالمنديل البرىء يتحول فى عينى عطيل الى شخصية شيطانية والى أحد أطراف لعبة الخيانة التى يتصور أن زوجته تلعبها سراً .

وفى احدى مسرحيات العصور الوسطى نجد مثالا آخر لتحول المهمات المسرحية الى شخصيات درامية ، ففى مسرحية الراعى الثانى يسرق ماك ، لص الأغنام حملا صغيرا ويخفيه فى حظيرة ، وحين يأتى الرعاة فى أثره بحثا عن الحمل ينجح ماك فى خداعهم ويقنعهم أن الحمل ما هو إلا طفل رضيع . وهكذا تتحول فروة الخروف أو ربطة الأقمشة التى يستخدمها الممثل كناية عن الحمل فى بداية المسرحية الى حمل فى نظر المتفرجين ثم الى طفل رضيع فى نظر الشخصيات الأخرى على خشبة المسرح .

وفى مسرحية حلم ليلة صيف يصف الجنى باك نفسه وصفا يجمع بين خصائص الممثل المقتدر البارع وبين خصائص المهمات المسرحية القادرة على التبدل وتنويع هويتها ، فيقول :

انني أسعد أوبرون وأجعله يبتسم
حينما أخدع حصانا سمينا تربى على الفول
فأصهل مثل مهرة جميلة
وأحيانا أختبىء فى كأس امرأة ثرثارة
فى صورة تفاحة جميلة مشوية منقوعة فى النبيذ
وحين ترفع الكوب لتشرب أقفز
وأعض شفتيها فينسكب النبيذ المسكين على حجرها
وأحيانا تراني سيدة حكيمة وهى تقص على الفتيات موعظة
فتظنني كرسيا ذا ثلاثة أرجل
وبمجرد أن تجلس أنزلق من تحتها فتقع المسكينة على عجزها
وهنا تصيح قائلة « آه يا ذيلى » وتسعل من الضحك
ثم يمسك الجميع أردافهن من شدة الضحك .

(الفصل الثان ــ المشهد الأول ــ أبيات ٤٤ ــ ٤٥)

وفى هذه الأبيات يتبدى باك فى صورة جنى آدمى ثم فى صورة حيوان وثمرة فاكهة وكرسى ، وهو يسخر من العالم عن طريق تقمص صورة المهمات المسرحية

واللهو بالخدع البصرية . لكنه بعد قليل سيجرع من نفس كأس ضحاياه حين يقع فريسة خطئه فى استخدام رحيق الحب السحرى فيغدو الصيد لا الصائد فى لعبة السخرية والفكاهة .

لكن باك ينجح قبل ذلك فى تغيير هوية بوتوم من خلال إحدى المهمات المسرحية الأخرى وهى رأس الجحش التى تتسيد كافة ملامحه الأخرى لفترة .

ولا تكشف لنا عملية المسخ تلك عن الجوانب الحيوانية المتعددة الكامنة فى تكوين بوتوم البشرى فقط ، بل تجعلنا أيضا نرى الانسان من خلاله فى صورة إحدى المهمات المسرحية المتعددة المتغيرة الهوية فى عالم من الخدع البصرية ، وهو ما يدركه بوتوم بحدسه حين يفيق من حلمه فيصفه بأنه حلم لا قرار له لإنسان لا هوية ثابتة له .

وحين تستخدم العروض مهمات مسرحية مركبة فعادة ما تشرحها وتفسرها بشىء من التفصيل باعتبارها جزءاً من الحدث المسرحى . ويتخذ هذا الشرح والتفسير عادة صورة التأملات التى تنطق بها شخصية ما حول إحدى المهمات المسرحية التى تلعب دورا هاما فى تحديد هويتها أو مصيرها . ففى مسرحية ريتشارد الثانى على سبيل المثال يتأمل الملك تاجه كرمز لوضعه الانسانى ووجوده السياسى فيقول :

وفى فضاء هذا التاج الخالى
الذى يحيط برأس الملك
يعقد الموت بلاطاً ، يتسيده المهرج ،
يسخر من دولة الملك ومن عزه ومجده ،
يدعه لحظه يمارس ملكه فى مشهد قصير
ويصول ويجول ويسدد نظراته القاتلة
مشحونا بالثقة والغرور ، وقد ظن
أن هذا الجسد الفانى الذى يضم الحياة

قد قُدَّ من نحاس ومعدن لا يلين ،
وحين يصل الوهم الى أوجه يبرز الموت دبوساً صغيراً
وبشكة صغيرة يهدم أسوار القلاع الشاهقة
وهكذا يشُيعُ الملك المسكين الى مثواه الأخير .
(**ريتشارد الثانى** : الفصل الثالث . المشهد الثانى . الأبيات ١٦٠ ــ ١٧٠)

وهكذا ، وكما تفصح الأبيات ، تتحول دائرة التاج المفرغة الى ساحة الإدانة للملك الضعيف الأحمق ، لكنها تكتسى أيضا ــ من خلال صورة المسرح الدائرى المكشوف المفرغ الذى عرضت فيه المسرحية وهو مسرح الجلوب ــ دلالة العالم كمسرح كبير ، فإذا بدائرة التاج الخالية تتحول الى دائرة العالم . واذا نحينا كل التأملات الفلسفية العميقة جانبا ونظرنا الى مأساة الملك ريتشارد الثانى على أبسط المستويات فسوف ندرك معناها المؤلم الحقيقى : انها مأساة رجل زيفت عيوبه واقعه فإذا بتاجه الذى يعد امتدادا طبيعيا له يتحول الى لعبة وإذا بحياته تتحول الى ميلودراما تاريخية رخيصة تافهة عليه أن يلعب فيها دور البطولة .

الملابس والمكياج

تشكل الملابس المسرحية وكذلك المكياج المسرحى جسرا يصل بين عناصر العرض الحية وعناصره من الجماد ، فالملابس المسرحية على المشجب أو فى خزينة الملابس لا تعدو أن تكون جماداً لا روح له ، لكنها ما أن تعتلى جسد الممثل حتى تصبح جزءاً حيا من شخصيته ، فهى تتحكم فى حركته وفى تعبيراته وتؤثر فى سلوكه العام بصورة مباشرة . وللملابس أيضا وظيفة جمالية تساهم فى تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض هذا بالاضافة الى طاقتها الإشارية التى تساهم فى الافصاح عن معانى الأحداث ودلالات الشخصيات .

ومن الناحية العملية البحتة تساهم الملابس المسرحية وكذلك المكياج فى تحقيق عدد من الأهداف الهامة الواضحة فهى تقوم بدور المؤشر الشامل الذى يحدد عمر الشخصية المسرحية وجنسها وجنسيتها وديانتها ومكانتها الاجتماعية وذوقها

العام وشخصيتها المتفردة ومزاجها الخاص وملامحها المميزة ، وانتماءاتها الاجتماعية فكأنها فهرس كامل يلخص على مستوى الصورة طبع الشخصية وطبيعتها . وحين تلتزم الملابس ومعها المكياج بفترة تاريخية محددة وتحاكى أسلوبها بدقة صارمة فإنها تتحول أيضا الى حامل يجسد نسقا خاصا من القيم التاريخية والاجتماعية . ولهذا فحين تتوحد الأزياء المسرحية فى الخامة والتصميم فإنها عادة ما تفقد القدرة على الافصاح عن خصوصية الشخصية المسرحية ولهذا أيضا تنفرد الشخصيات الهامة فى العروض المسرحية عادة بأزياء مميزة ذات طبيعة مركبة لافتة للنظر . ويمكننا بصورة عامة أن نصف الملابس المسرحية والمكياج المسرحى بأنهما جزءان مكملان لعنصرى الديكور والاضاءة ، وذلك لأن كلاً منهما يمثل شفرة تستخدم الخط واللون وطراز التصميم الزمنى فى إرسال مجموعة من الأفكار والمفاهيم الى المتفرجين وبهذا المعنى يمكننا اعتبار الملابس والمكياج امتداداً تشكيليا متحركا للمنظر المسرحى .

وتمثل عملية ارتداء الزى المسرحى وصبغ الوجه بالأصباغ عند الممثل منطقة حساسة حاسمة يعبر من خلالها الى عالم الشخصية التى يتقمصها ، فمحاكاة المظهر هنا هى معبر أو جسر الى المخبر . لكن علينا أن نتذكر دائما ، كما يذكرنا شكسبير من خلال شخصية فيسته ، أن المظاهر خادعة ، وأن الملابس لا تصنع رجلا ، بل قد تغدو الملابس فى بعض الأحيان ستاراً خادعاً يضللنا ، أو قد تستخدم كوسيلة للتنكر ينجم عنها سوء الفهم والتقدير فتثير لدينا ولدى الشخصيات المسرحية توقعات لا نلبث أن نكتشف وهميتها .

الأنماط التقليدية

تتحكم الأنماط الإشارية الموروثة عادة فى تفسير المتفرج لشفرة الملابس المسرحية ، فالمتفرج يدرك من خلال هذه الأنماط الموروثة أن التيجان هى شارات الملوك وأن الشحاذين يتكئون عادة على عصى بسيطة من جذوع الأشجار ويحملون آنية صغيرة لتلقى الهبات والصدقات وأن الجنود والبحارة يميزهم زين معين . ولهذا

فحين يخالف العرض المسرحى هذه الدلالات الموروثة أو يقلبها رأساً على عقب ، يكتسب هذا الانقلاب الدلالى قوة درامية بالغة . فإذا رأينا على سبيل المثال ملكاً عارياً يتبختر على خشبة المسرح وقد توهم أنه يرتدى أجمل الثياب أو شاهدنا ملكاً يمزق ملابسه فى العاصفة ليمشى عاريا فوق الروابى والسهول فسوف يدهمنا احساس بالصدمة وسوف تمتزج فى نفوسنا أحاسيس السخرية العارمة والدهشة والغرابة بمشاعر الحزن والأسى ، بل والغضب أيضا مما آل اليه حال الملوك . لقد وظف شكسبير الملابس المسرحية فى مشاهد العاصفة فى مسرحية الملك لير توظيفا عميق البلاغة فى دلالاته حتى غدت أكثر المشاهد المسرحية قاطبة ايلاماً وإيجاعاً فلم يكتف شكسبير بتجريد الملك لير من ملابسه بل طرح أمامنا صورة لنبيل آخر جردته الأيام من ملابسه ورموز سطوته ، وهو إدجار ، ثم أضاف الى ضلعى مثلث العرى والبؤس هذا ضلعاً آخر تمثل فى المهرج أو بهلول الملك الذى تحولت ثيابه الصارخة الألوان الى خرق بالية بفعل العاصفة . وفى هذا المشهد تتحد معانى البؤس والتجرد والجنون وتصل الى ذروة التجسيد من خلال التوظيف العكسى للملابس الذى يقلب توقعات المتفرج رأسا على عقب .

وفى مسرحية الملك هنرى الخامس نجد مثالا آخر للتوظيف الدرامى للملابس عن طريق هدم العلاقة المنطقية المألوفة بينها وبين دلالة الشخصية التى تشير اليها ، فالملك هنا ترهقه مهام الحكم فيخلع ثياب الملك ويرتدى ثيابا بسيطة ويمشى فى الأسواق بين الناس ليلًا ليتفقد أحوالهم كعادته حين كان صبيا وينشد فى هذا شيئا من السلوان والترويح عن النفس . لكن حيلته التنكرية تلك لا تلبث أن تتحول الى سلاح ذى حدين حين يكتشفها الجنود ويدركون أن الملك قد اطلع على أسرارهم وخبايا نفوسهم دون أن يعلن عن هويته ودون أن تفصح ملابسه عن مكانته . ويبدو أن شكسبير قد استهوته هذه المشكلة وما تثيرها من تعقيدات وملابسات ولهذا خصص لها مسرحية كاملة هى دقة بدقة وجعل كل أحداثها تدور حول الخلط الذى ينشأ من حيلة تنكرية يقدم عليها الحاكم .

ويوظف المسرح أيضا دلالة ألوان الملابس ومظهرها العام فى الايحاء بالجو النفسى والحالة الشعورية فى مواقف بعينها . فالأسود يشى بدلالة الحداد عادة وهى الدلالة التى تنطق بها ملابس أوليفيا فى مسرحية الليلة الثانية عشرة ، وكذلك غطاء وجهها الشفاف . ويمتد لون الحداد والحزن الى ملابس مالفوليو مدير منزلها ليؤكد للمتفرج أننا فى بيت يخيم عليه الحزن ، ولهذا يصدم المتفرج صدمة بالغة حين يشاهد مالفوليو فى جوربه الأصفر الفاقع يطارح أوليفيا الغرام وقد خدعته حيلة ماريا الماكرة . وفى مسرحية جعجعة فارغة (أو ضجيج دون طحن أو بالعامية هلولة على الفاضى) يقدم لنا العاشق بينيديك صورة رائعة من صور الخلط الدلالى الذى ينتج عن عدم الالتزام بالدلالات المألوفة للملابس ، وكأنه يقدم لنا صورة الملك لير فى ثياب المهرج فيقول : « لا تنم صورة العاشق الغريبة تلك عن الهوى ، اللهم إلا أذا كان هوى التنكر وارتداء كل ما هو غريب . فهو اليوم هولندى وغدا فرنسى وفى اليوم الثالث قد يجمع قطرين معا فإذا به ألمانى من الخصر الى أسفل وأسبانى من الأرداف الى الرأس »

(الفصل الثالث ــ المشهد الثانى ــ الأبيات ٢٨ ــ ٣٤)

ويضيف بينيديك الى العاشق ملامح أخرى منها اصفرار الوجه وألم الأسنان ! وفى مسرحية هاملت تعبر أوفيليا عن حالة التوتر التى تنتاب الانسان إزاء الخلط فى الزى المألوف وارتباك دلالاته فتقول :

يا سيدى ، كنت أخيط الملابس فى غرفتى
حين دخل على اللورد هاملت فجأة ، دون غطاء رأس
وقد انحلت أزرار سترته واتسخ جوربه
وتهدل والتف حول قدميه ومحل لونه
فكأن دماء الحياة قد غاضت من وجهه ... هكذا أتانى .

(هاملت . الفصل الثانى ــ المشهد الأول ــ أبيات ٧٧ ــ ٨٤)

ورغم أن هذا المشهد لا يشرح لنا بوضوح السبب وراء مظهر هاملت المضطرب هذا ، وهل هو الحب أم الخوف أم الجنون أم كل هذه العوامل مجتمعة ، إلا انه يؤكد

لنا حقيقة مسرحية هامة وهى أن الاضطراب النفسى أيا كان نوعه أو مصدره عادة ما ينعكس على مظهر الممثل وهندامه ، ومن هنا يتضح لنا أن طريقة ارتداء الملابس ومظهرها العام تلعب دوراً هاما فى انشاء دلالات العرض جنبا الى جنب مع خامتها ولونها وطرازها ، فالملابس المسرحية تساهم من خلال التغيرات التى تطرأ عليها فى ابراز التحولات الدرامية فى الشخصيات والأحداث تماما مثل الإضاءة .

وقد استخدم موليير الدلالات الطبقية للأزياء فى مسرحيته دون جوان ووظفها دراميا فى انقاذ بطله من مأزق حرج حين جعله يرغم تابعه سجاناريل على ارتداء ملابسه الأرستقراطية ليتحمل بدلا منه تبعة أفعاله . وفى هذا الموقف يتضح لنا الأثر البالغ للملبس فى تحديد الهوية ، فأعداء دون جوان لا يفطنون الى التغيير ولا الى اختلاف ملامح التابع عن ملامح السيد فكأن الملابس هى الاشارة الوحيدة الدالة على الهوية . وفى مسرحية أخرى لتوماس ديكر يوظف المؤلف العلاقة الدلالية بين الملابس والمكانة الاجتماعية فى بناء حبكته ، فيجعل بطله فورتوناتوس الذى تحمل المسرحية اسمه يتعرض لخطر الموت بسبب ملابسه الفقيرة التى تجعل البعض يتهمونه بالسرقة حين يرونه ينفق ببذخ لا يتفق مع مظهره المتواضع — ويستخدم شكسبير حيلة التنكر أيضا فى العديد من كوميدياته فيجعل عددا من بطلاته يتنكرن فى ملابس الرجال حتى يأمن أخطار الطريق عند الترحال أو للحصول على عمل أو لأداء مهمة من المهمات .

وفى مسرحية المخبر السرى لبيتر شافر يشكل التنكر أساس الجزء الثانى من المسرحية ويصبح الزى الرسمى لرجل البوليس مثار عد كبير من التوقعات الخاطئة التى تصرف انتباه المتفرجين عن الخدعة المسرحية الرئيسية . وفى هذا السياق يوظف شافر فكرة المكياج المسرحى توظيفا دلاليا ذكيا فتصبح معادلاً لفكرة التقنع والتصنع والتعبير الزائف عن المشاعر .

الأقنعة

يتوسط القناع المساحة الفاصلة بين الملابس المسرحية والمكياج المسرحى وقد يكون فى بعض الأحيان ستاراً خافيا للوجه يخلو من أى تعبير وقد يكون أحياناً

صورة لأدمى أو حيوان أو مخلوق ما . ويقال أن الممثل فى المسرح اليونانى القديم كان يستخدم الأقنعة التى تفصح عن طبيعة دوره وتؤكدها ، لكن هذا الموضوع مازال مثار جدل واختلاف على الأقل فيما يتعلق بطبيعة الأقنعة وأنواعها . وحديثا لجأ بريخت الى الأقنعة الصماء فى مسرحه ووظفها إخراجيا وأيضا كأحد وسائل التغريب . لكن الأقنعة الصماء لا تفضى الى التغريب بالضرورة ، بل وقد تحدث أثرا عكسيا فى بعض المسرحيات ـ مثل المسرحيات الشعرية للشاعر وليام بطلر ييتس ، ففى هذه المسرحيات تتحول الأقنعة الى فضاء يموج بالإيحاءات والاحتمالات الغامضة تماما مثل المسرح الشكسبيرى العارى ، ويتقد خيال المتفرج أمامها فينشط الى ملىء فراغاتها وتشكيل ملامحها وتعبيراتها .

وقد لعبت الأقنعة دورا هاما فى عروض كوميديا الفن الإيطالية التى تعتمد على الشخصيات النمطية الثابتة ، فكان القناع يفصح عن طبيعة الشخصية وعمرها ومزاجها العام بوضوح بالغ واقتصاد شديد وكأنه ضرب من ضروب الاختزال المسرحى . وفى مثل هذه العروض يتحول القناع الى بديل للشخصية الدرامية المتفردة ويختزل الشخصيات المسرحية الى مجموعة من الأنماط التى تتشكل من عدد ضئيل من الملامح الجسمانية والنفسية البارزة . وقد استند بريخت الى فكرة الأنماط فى توظيفه للأقنعة ، لكن هدفه فى هذا كان سياسيا بالدرجة الأولى ولم يكن لاعتبارات فنية أو جمالية . فالفرد فى النظرية الماركسية فى الفن أو السياسة ليس له أهمية فى حد ذاته بل تنبع أهميته من انتمائه الطبقى ، ولهذا كان القناع فى المسرح البريختى وسيلة هامة لاخفاء فردية الممثل وتحويله الى رمز لأحد الأنماط الاجتماعية .

وقد لخص لنا بوشنر جوهر القناع المسرحى فى المشهد الختامى من مسرحية ليونس ولينا . ففى هذا المشهد نرى المهرج فاليريو وقد نجح فى العودة بسيده ليونس وسيدته لينا الى مملكة بوبو حتى يتمكنا من الزواج . وفجأة يبدأ فاليريو فى التخلص من أقنعته واحدا وراء الأخر فيبدو لنا وكأنها سلسلة لا نهاية لها ثم يقدم الينا سيده وسيدته فى صورة دميتين بالحجم الطبيعى ، وحين يسأله بيتر : « من أنت ؟ » يجيبه

قائلا : « لا أدرى » ثم يأخذ فى نزع أقنعته واحداً وراء الآخر وهو يردد : « هل أنا هذا ؟ أم هذا ؟ أم ذاك ؟ هل تريد الحق ؟ لقد بدأت أشعر بالخوف ، فلو استمر هذا الحال أخشى ألا أجد شيئا خلف كل هذه الأقنعة . سأنزع كل أوراقى وأصبح أثرا بعد عين .. المهم لقد جئت الى مجلسكم الموقر هذا لأزف اليكم خبر وصول أشهر إنسانين آليين فى العالم الى مملكتكم . وربما كنت أنا شخصيا مثلهما ، بل وأعظم نموذج لهذا النوع الجديد من المخلوقات . من يدرى ؟ لكننى والحق لست واثقا من هذا فأنا لا أعرف من أكون وهذا أمر طبيعى جدا فى حالتى فأنا لا أدرى شيئا عما أقول ، وخلاصة الأمر أن شخصا ما يجعلنى أتفوه بهذه الكلمات رغما عنى ومن المحتمل جدا أن الأمر كله لا يعود أن يكون فى الواقع سوى مجموعة من الأصوات تصدرها مضخات وصمامات وقصبات هوائية لا شأن لى بها . (فى صوت مبحوح) سترون الآن أيها السادة والسيدات شخصين من جنسين مختلفين ، ذكر وأنثى ، رجل وامرأة . لكنهما ليسا فى الواقع سوى مخلوقين من الورق المقوى وبعض التروس أبدعهما الفن والتكنولوجيا » .

(الفصل الثالث ــ المشهد الثالث) [٦]

وفى هذا المشهد تتبلور فكرتان هامتان : الأولى هى فكرة تعددية الذات فى المسرح وطبيعتها الوهمية المرنة المتحولة . وتتجسد هذه الفكرة فى فعل خلع الأقنعة المتكرر الذى يمارسه فاليريو والذى يشى بأن كل ذات بشرية على المسرح ليست فى الحقيقة سوى مجموعة من الاحتمالات اللانهائية لذوات أخرى متعددة . وتختلف دلالة القناع هذه عن دلالة القناع ووظيفته فى الطقوس الدينية ، فالقناع فى الطقوس الدينية يستند الى فكرة حلول الآلهة فى البشر عن طريق التمثيل الرمزى للآلهة ، أى أنه وسيلة اتصال بين الانسان والقوى الإلهية . لكن خلع الأقنعة هنا وفى المسرح عموما ليس وسيلة الى غاية ، بل يمثل هدفا فى حد ذاته ، فكما يقول فاليريو حين نصل الى آخر الأقنعة لن نجد شيئا خلفه وهذا يختلف بالطبع عن خلع القناع فى الطقس الدينى الذى ينهى حالة الانتشاء والغيبوبة الدينية ويفضى الى عودة الوعى بالواقع . أما الفكرة الثانية التتى تتبلور فى هذا المشهد فتتعلق بطبيعة دور الممثل فى

المسرح وهل هو سلبى يقتصر على التنفيذ مثل الدمية أم ايجابى يشتمل على الإزادة الحرة والابداع . ومن الجدير بالذكر أن هذه القضية قد طرحت نفسها على الساحة المسرحية منذ القرن التاسع عشر فى الحاح متزايد ومازالت حتى الآن موضع جدل ونقاش فهى الأساس فى الجدل الدائر حول مسرح الممثل ومسرح المخرج .

وتثير قضية استخدام الأقنعة فى المسرح عددا من الأسئلة الهامة التى تتعلق بطبيعة العرض المسرحى فى مجموعة وطبيعة فهمنا له . وذلك لأن العديد من الطقوس الدينية كما ذكرت آنفا تستخدم الأقنعة التى يرتديها الراقصون أو المحتفلون فيتوحدون مع المعانى أو الشخصيات التى تمثلها توحداً نفسيا كاملًا . ولقد سعى بعض الكتاب المسرحيين مثل وليام بطلربيتس الى تحقيق هذا النوع من الاستخدام الطقسى للقناع فى المسرح فكانت غايتهم الوصول الى التوحد الكامل فى العرض المسرحى بين الراقص والرقصة وبين الممثل وقناعه . واستخدام الأقنعة بهذا الهدف وهذا المعنى يقترب بالعرض المسرحى من الطقس الدينى اقترابا خطيراً فالممثل هنا يدخل الى دائرة تراث الطقوس الدينية ويستلهمها وينهل منها وهذا يعنى ضمنا ضرورة السعى الى التوحد الكامل مع دوره مما يعرض مفهوم الأداء التمثيلى نفسه للخطر . فإذا كان الأساس فى عملية الأداء التمثيلى هو أزدواج وعى الممثل بذاته من ناحية وبالذات التى يمثلها من ناحية أخرى — أى التزامن الجدلى بين الوعى بالوجود الحقيقى والوعى بالوجود الوهمى — يصبح السؤال الملح هنا : هل يستطيع الممثل أن يحقق هذا التزامن إذا استخدم القناع استخداما طقسيا ؟ وهل يستطيع المتفرج أن يفلت من الاحساس بتوحد الممثل مع قناعه فى مثل هذه العروض ؟ ألا تصبح مهمة الممثل هنا فى أحسن الأحوال شاقة مرهقة ، بل وغير مأمونة العواقب أيضا ؟

دراما الأزياء التاريخية

فى بعض العروض تتصدر الأزياء المسرحية والمكياج بقية عناصر العرض وتصبح غاية فى حد ذاتها ، ويحدث هذا عادة فى العروض الاحتفالية والتى تحتفل بمناسبات تاريخية ، وتتمتع هذه النوعية من العروض بشعبية كبيرة بين الهواة وتقدم

عادة فى المناسبات التاريخية أو القومية أو التراثية على نطاق واسع يشمل مجتمع البلدة أو المدينة أو الاقليم كله . وتستلهم هذه العروض عادة المخزون الاحتفالى التراثى للمجتمع مثل الاحتفالات والمراسم الملكية والأهلية ـــ مثل مراسم تنصيب الملوك والقادة ـــ ومثل العروض الرسمية العامة كطقس تغيير حرس الشرف وغيرها . ولهذا تلعب هذه العروض دوراً هاماً فى الحفاظ على تاريخ المجتمع من خلال تجسيده فى صور درامية حية . وتشترك بعض العروض العامة ذات الطابع الخاص مع دراما الأزياء التاريخية فى الاهتمام الشديد بعنصر الأزياء وابرازه بصفة خاصة ، ومن هذه العروض العامة مسابقات الرقص والمناسبات الرياضية والعروض العسكرية التى تتميز بأزيائها الخاصة المنمطة التى تميز بصورة واضحة بين المشاركين فيها وبين المتفرجين .

ولعل أهم المشاكل التى تواجه عروض دراما الأزياء التاريخ هى جهل المشاركين فيها فى أحيان كثيرة بأساليب السلوك والحديث فى العصور التاريخية التى يتصدون لتقديمها ، فتجدهم أحيانا يرتدون ثياب ملوك وملكات القرن الخامس عشر بينما يتحدثون ويتحركون تماما كأهل الطبقة البرجوازية فى أواخر القرن العشرين . وتبرز هذه المشكلة بصورة واضحة فى العروض التاريخية التى ينتجها التلفزيون ، فهذه تعتمد فى رواجها بالدرجة الأولى على صدق الصورة التاريخية التى تقدمها للحياة فى فترة ما ، وليس على قيمتها الدرامية ، ولهذا فإن أى خطأ فى الصورة أو أى تناقض بين المسلك والملبس من شأنه أن يدمر مصداقيتها بل والمفهوم الجمالى للعرض من أساسه .

ومن الجدير بالذكر أن هذه العروض التاريخية نادراً ما تنجو من مثل هذه الأخطاء التى يدركها المتفرج على الفور مهما قل عددها أو صغر شأنها ، فعين المتفرج هنا تشبه فى حدتها عين الصقر التى لا تفوتها هنة أو شاردة حتى ولو كانت زراراً فى غير موضعه .

العرى فى العرض المسرحى

لا يختلف العرى في المسرح عن الملابس ، فهو أيضا زى مسرحى كغيره من الأزياء وان أحاطت به دائما هالة من المحرمات التى ترتبط بالجنس أو قداسة الحياة الخاصة . وقد تختلف القيود على العرى من عصر الى آخر باختلاف تقاليد الملبس عموما ، فهى ليست قيودا ثابتة ، كما تشهد بذلك التغيرات التى طرأت على تقاليد الملابس على الشواطىء فى الحقبة الماضية . ورغم ذلك فما زال العرى على المسرح يمثل مشكلة كبيرة ربما لأن المسرح بطبيعته يكثف كل التجارب بما فى ذلك التجرد من الملابس ، وقد يغرى هذا البعض باستخدام العرى كعنصر جذب تجارى بحت ، وقد حدث هذا بالفعل بعد تعديل قانون الرقابة فى بريطانيا عام ١٩٦٨ فظهرت عروض عديدة وظفت العرى والجنس بهذا الهدف فقط . لكن العرى قد يتعرض للهجوم الضارى أيضا حتى وان وظف لأهداف فنية بحتة ، فما زالت هناك قطاعات كبيرة من الجمهور ترفض اللجوء اليه تحت أى ظرف من الظروف ومهما كانت المبررات . وقد تشكلت على مر السنين مجموعة من الأعراف والتقاليد التى تحكم ممارسة العرى على المسرح ، فالمنظر الخلفى للجسد العارى مثلا لا يلقى استهجانا مثل المنظر الأمامى ، والصدر العارى أقل استهجانا من الجزء الأسفل من الجسد ، وعرى المرأة مطلوب أكثر من عرى الرجل ــ ربما لأن الرجال يقبلون على مشاهدة مناظر العرى أكثر من النساء عادة .

ويمثل العرى فى المسرح أيضا مشكلة بالنسبة للممثل ، وهى ليست بالدرجة الأولى مشكلة التغلب على مشاعر الحياء والنفور من خلع ملابسه فى مكان عام ، بل هى فى الأساس مشكلة الاحتفاظ بشخصيته المسرحية أمام نفسه وأمام الجمهور دون مساعدة الملابس المسرحية . فثمة فرق كبير بين تقديم شخصية يوليوس قيصر بملابسه الرومانية التقليدية وبين تقديمها دون ملابس على الاطلاق ، فالجسد العارى بطبيعته لا يفسح مجالاً للإيهام أو للتفسير والتأويل وإعمال الخيال ، وربما لهذا السبب تستخدم العروض المكشوفة عادة الملابس الشفافة أو الموحية فهى أكثر قدرة على الاثارة الجنسية من العرى الكامل .

العلاقة بين مظهر الممثل ودوره

يستخدم المكياج فى المسرح لأغراض عملية وأخرى جمالية . فعلى المستوى العملى يمثل المكياج أداة هامة فى تشكيل الشخصية المسرحية وامدادها بالملامح المميزة واضفاء صبغة الواقعية عليها .

فعن طريق المكياج يستطيع الممثل أن يضيف سنينا الى عمره أو أن يبدو فى ميعة الصبا ، كما يستطيع أن يختلق ندوبا وجروحاً وعاهات خيالية وأن يبدو أصلعا أو دون أسنان . وعلى المستوى الجمالى ، يستخدم المكياج المسرحى فى تجميل صورة الممثل تماما مثل المكياج العادى ، أو كجزء مكون من التشكيل الجمالى العام للعرض . وفى بعض العروض الدرامية ، مثل أفلام ومسرحيات أو مسلسلات رعاة البقر مثلا ، يلعب المكياج دورا هاما فى الإشارة الى الأصول العرقية للشخصيات وثقافاتها المختلفة ، فالهنود الحمر مثلا يرتدون المكياج المسرحى دائما على عكس الشخصيات الأخرى البيضاء ، وفى بعض العروض الموسيقية نجد الممثلين البيض يصبغون وجوههم باللون الأسود قبل تقديم بعض الفقرات .

وقد يستخدم المكياج أحيانا فى تجسيد وتدعيم الصور السائدة للأنماط المسرحية فيلتزم بالتوقعات المعتادة لدى المتفرج ، لكنه أيضا قد يخالفها فى أحيان أخرى بل ويتحداها ويطرح صوراً مناقضة لها . فإذا التزم العرض المسرحى مثلا بالصور السائدة عن الكهولة والشباب فسيسعى المكياج الى تعديل مظهر الممثلين بما يتفق مع أعمار أدوارهم ، فإذا اقتضى الدور عمراً أكبر من عمر الممثل أضاف اليه المكياج خطوطا وتجاعيداً الى جانب الشعر الأبيض ، أما إذا اقتضى الدور عمراً أصغر فقد يلجأ الممثل الى طبقات كثيفة من الأصباغ لتخفى آثار السنين وتضفى على وجهه رونق الشباب .

والهدف من المكياج فى كل من الحالتين هو محاكاة الصور النمطية السائدة فى الواقع بأكبر قدر من الصدق . أما إذا اختار العرض المسرحى أن يتحدى الأنماط السائدة فقد يختار لدور ريتشارد الثالث ممثلا جميل الوجه ممشوق القوام خاليا من

العاهات على عكس الشخصية تماما ، وبهذا يخالف العرف السائد فى الميلودراما والذى يربط دائما بين الطبيعة الشريرة والتشوه الجسدى . وقد تكون هذه الصورة الجديدة للشخصية أبلغ تأثيرا وفاعلية فى تجسيد الشر ، فالشر حين يتقنع بالجمال يصبح أشد فتكا وأعظم خطراً .

ورغم قيمة عنصر المكياج فى العرض المسرحى فإن المبالغة فى الاهتمام به وابرازه قد تحوله الى سلاح ذى حدين ، تماما مثل الملابس المسرحية ، فإذا به يتحول الى مركز الانتباه والجهد ويسرق الأضواء من الممثل ويصرف الأنظار عنه . ويمكن فى بعض الأحيان الاستغناء تماما عن المكياج ، فالممثل المتمكن يستطيع أن يقدم شخصية تكبره أو تصغره فى العمر معتمدا على قدراته الايحائية والتعبيرية دونما حاجة الى تلطيخ وجهه بالأصباغ .

* * *

الفصل الخامس

الحركة والصوت

إذا كانت طبيعة العرض المسرحى تتشكل من جدلية الحركة والصوت التى يقوم العرض بتوحيد طرفيها المتناقضين فى تكوين جديد جمالى مركب ، فإن كلا من عنصرى الحركة والصوت يتشكلان بدورهما من صراع جدلى . فحركة المؤدى ، سواء كانت مرسومة أو عفوية ، لا تكتسب طاقتها وشكلها إلا من خلال علاقتها الجدلية مع حدود خشبة المسرح وتشكيلها الساكن ومع المنظر المسرحى ، وأيضا من خلال تحكم المؤدى فى العلاقة بين الحركة والثبات .

وكذلك صوت المؤدى ، سواء كان حاداً أو خافتا ، لن يتمكن من تحقيق فاعليته الأدائية إلا من خلال صمت المستمعين له سواء فى الصالة أو على خشبة المسرح . وإذا كان السكون هو أقصى درجات كمال الحركة وكذلك نهايتها ، فإن الصمت أيضا هو الفضاء الذى تنحل فيه صراعات الأصوات جميعها وتتصالح . وفى بعض الأحيان يستخدم العرض المسرحى الصمت والغياب أو الاختفاء اللامبرر عن قصد لخلق احساس بالحيرة والغموض . فأين يذهب بهلول الملك لير على سبيل المثال ؟ إن كل حركة أو صوت فى المسرح لا يخلو من دلالة ، فالدلالة هى السمة التى تشترك فيها كل الحركات والأصوات فى المسرح . فإذا كنا فى حياتنا العادية لا نلحظ كثيرا من التفاصيل فلا نلتفت الى نبرة تردد فى صوت محدثنا ولا نعير انتباها إذا حك أنفه متفكرا فإن هذه الايماءات البسيطة تثير انتباهنا فى المسرح فنشرع فى تفسير دلالاتها .

وتشتمل الحركة بأنواعها المختلفة وكذلك الصوت فى المسرح على مجموعة منوعة من القوى الجدلية المكملة . وسنرصدها فيما يلى ، ويمكننا فى ضوء هذه القائمة أن ننظر الى أى لحظة فى العرض المسرحى باعتبارها نتاجا لتشكيل خاص من أى عدد من هذه القوى الجدلية ، ويمكننا أن نحللها على هذا الأساس :

الحركة

حركة	سكون
حركة متسيدة	حركة خاضعة
حركة وجدانية	حركة مهنية
حركة طبيعية	حركة آلية
حركة فردية	حركة جماعية
حركة مرتجلة	حركة مرسومة
حركة ايقاعية	حركة غير ايقاعية
حركة واعية	حركة غريزية
حركة إرادية	حركة لا إرادية

الصوت

الصوت	الصمت
صوت طبيعى	صوت آلى
صوت مضخم	صوت غير مضخم
صوت لغوى	صوت غير لغوى
صوت واضح مفهوم	ضوضاء
صوت ايقاعى	صوت غير ايقاعى
صوت فردى	صوت جماعى

صوت واع	صوت غريزى
صوت إرادى	صوت لا إرادى
صوت منغم	صوت غير منغم
صوت بشرى منغم	آلة موسيقية
صوت بشرى منغم مفهوم	ضوضاء

الحركة

جدلية الحركة والسكون

الحركة المسرحية هى نتاج عملية نقل وتوصيل الأفكار والمشاعر الى الجمهور من خلال عناصر الأداء ، فهى التعبير المرئى عن الفكر والتجسيد الحى للفعل . وتحدد قواعد علم التشريح ووظائف الأعضاء الجوانب الجسدية للحركة المسرحية ، كما تحدد جذورها العاطفية أنماط السلوك المبنية فى الأفراد والثقافات . ورغم أننا نستعين عند الحديث بالحركة فنوظف الاشارات والايماءات وتعبير الوجه كأدوات مساعدة ، إلا أن الحركة تشكل فى حد ذاتها لغة قائمة بذاتها . ولعل أبلغ دليل على هذا هو تنوع مفردات وتراكيب وقواعد أنماط التعبير الحركى فى فنون الرقص والتمثيل الصامت ، التى يمثل كل منها « لهجة » حركية مركبة . وتشير الحركة المسرحية دائما الى معانى الحياة والحيوية والوعى .

وينظر المؤدى الى الحركة المسرحية فى المقام الأول باعتبارها مؤشراً للشخصية التى يؤديها ، فحركة الممثل تحدد نظرة المتفرج له وفهمه لدوره . والحركة بهذا المفهوم ــ أى باعتبارها وظيفة دالة على الشخصية ــ تنقسم الى ثلاثة أنواع رئيسية : ١) حركة تعبيرية بملامح الوجه ، ٢) حركة ايمائية اشارية باستخدام الرأس أو اليدين أو الجزء الأعلى من الجسد ، ٣) وحركة انتقالية فى المكان من خلال الساقين . وقد رتبت هذه الأنواع وفقا لأهميتها الدلالية .

التعبير بملامح الوجه

يعد الوجه أهم جزء فى جسم المؤدى ، وخاصة الفم والعينين ، فالوجه يتفرد دون سائر الأعضاء بقدرة هائلة على التعبير المنوع المركب الرهيف ، فهو يرسل اشارات واعية أو غير واعية تدلنا على حالة صاحبة الشعورية وحالته الصحية ، ودرجة انتباهه وموقفه العام وآرائه الخاصة . وأهم اشارات الوجه هى الابتسامات والضحكات التى تعبر عن الاهتمام والترحيب أو البهجة واللذة والمتعة ، وتوازيها فى الأهمية الدموع وعلامات العبوس التى قد تعبر عن الحزن والغضب أو عدم الرضى والقلق . ولا يحتاج المؤدون عادة الى التدرب على إرسال هذه الاشارات ، لكن عليهم اقناع المتفرجين بصدقها وهو ما يتطلب مهارة كبيرة .

ويتقبل المتفرجون عادة الدلالات الظاهرة لهذه الاشارات ولا يتعمقون فى تمحيصها وتفسيرها ، أى أنهم لا يتعمقون أبعد من سطح الوجه حرفيا إذا جاز هذا التعبير ، فالابتسامة دليل السعادة والانشراح عندهم ، والدموع دليل الحزن . لكن كتاب الدراما عادة ما يلجأون إلى مخالفة هذه الفرضيات المعتادة عن اشارات الوجه خاصة فى مواقف التوتر والريبة والترقيب أو فى المواقف الكوميدية . فابتسامة الملك كلودياس تبدو كريهة لهاملت ، فهى « ابتسامة نذل شرير » يريد من خلالها أن يستدرجه الى احساس زائف بالأمان . وتعد ابتسامة كلودياس هنا نموذجا كلاسيكياً للابتسامة الخادعة التى غدت فيما بعد علامة مميزة للمتآمرين فى المسرح وأشرار الميلودراما الذين يبطنون خلف ما يظهرون . ويوظف شكسبير هذه الحيلة مرة أخرى فى مسرحية ريتشارد الثالث . ففى المشهد الأول من الفصل الثانى يحاول ريتشارد الثالث اغواء آن ، وتتشكل البنية الشعورية لموقف المواجهة هذا من التقابل الحاد بين مشاعر آن الصادقة التى يمتزج فيها الغضب بالخجل والبلبلة ، وبين زيف كلمات ريتشارد المعسولة وزيف تعبيرات وجهه ، فكأن هذا المشهد يجسد الحكمة الشعبية المأثورة التى تقول أن الوجه يفضح النفاق وزيف المشاعر .

وإذا كانت الرغبة فى خداع الآخرين هى الدافع وراء ارتداء تعبير زائف على الوجه فإن الهدف من هذا الخداع قد يختلف من حالة الى أخرى ومن موقف الى آخر . فالهدف فى حالة ريتشارد هو تحقيق مآربه السياسية والشخصية الشريرة الدنيئة بطرق ملتوية . وهو لا يختلف فى هذا عن الملك أرتورو أوى فى مسرحية بريخت التى تحمل هذا العنوان .

أما فى حالة فيولا فى مسرحية الليلة الثانية عشرة فالأمر يختلف تماما ، فالبطلة هنا تتحكم فى مشاعرها وتعبيرات وجهها لتخفى شخصيتها كأنثى وتحمى نفسها من الخطر . لكن تنكرها يفضى بدوره الى نتائج مؤسفة وذلك حين تقع معشوقة سيدها أوليفيا فى حبها وهى لا تدرك أنها تهوى أمرأة ! وتعلق فيولا على هذا قائلة :

أيها التنكر ، أدرك الآن مدى شرك
وكيف يمكن للعدو الماكر أن يستغلك
ما أسهل أن نطبع صورا زائفة متقنة
فى قلوب النساء بسلاح الخديعة
ولسنا فى ذلك السبب ، بل ضعفنا الأنثوى
فهكذا خلقنا الله ولا نملك أن نغير طبيعتنا .
(الليلة الثانية عشرة ، الفصل الثانى ـــ المشهد الثانى ـــ أبيات ٢٥ ـــ ٣٠)

والعبرة هنا أن الصدق فى التعبير قد يتعذر على الانسان فى الحياة رغم نشدانه له ورغبته الصادقة فيه .

ليس من الغريب إذن أن تصبح العيون موضع اهتمام كتاب المسرح وفنانيه وأن تلح علينا فى صورة متكررة ، فنراها حينا تبكى وحينا تلتمع وحين تتجول باحثة عن شىء ما وحينا ترقب سير الأمور وتفطن الى مغزاها . ومنذ القدم كانت العيون فى فن التصوير الأيقونى الكلاسيكى ترمز الى « نوافذ القلب » ، والى ضوء النهار والى الطاقة التى يشرق من خلالها نور الله ليضىء جنبات الروح . وربما لهذا السبب اكتسبت العيون الماكرة المراوغة منذ القديم دلالة الشر . وقد جرى العرف أيضا منذ

القدم على منح الرجال حق النظر الى النساء دون لوم أو مساءلة مع حجب حق النظر الى الرجال عن النساء فالمرأة التى تتأمل الرجال توصف دائما بعدم الحياء وقلة الحشمة . فها هى مارجريت فى مسرحية جعجعة دون طحن تتهكم على حياء بياتريس المصطنع فتقول :

« مارجريت : مازلت مصرة على الزواج ولا أعرف كيف أثنيك عن عزمك . ولكن
أليس لديك عيون كالنساء ؟
ألا تتأملين الرجال كما يفعلن ؟

بياتريس : ألا يكف لسانك هذا عن الثرثرة أبدا ؟! »

(الفصل .لثالث ـــ المشهد الرابع ـــ أبيات ٩٧ ـــ ٨٤)

وفى بعض العروض الصامتة قديما كانت شخصية الطبيب تقدم بعين واحدة، لترمز الى اعتماده على عين العقل لا على البصر فقط ، بينما كانت إلهة الحظ تبدو دائما فى صورة العمياء . وفى مسرحية أوديب تبرز مفارقة البصر والبصيرة فالعراف تيريسياس فاقد البصر لكنه يخترق حجب الغيب ببصيرته .

وإذا انتقلنا الى الفم فسنجد أن طاقته التعبيرية تتجاوز وظيفته الرئيسية وهى إصدار الكامات والأصوات . فأجزاء الفم المختلفة مثل الشفاه والأسنان واللسان تمثل منبعا ثريا من منابع التعبير الذي قد يتنوع ما بين العض والبصق والتقبيل .. الخ . ففى مسرحية الليلة الثانية عشرة على سبيل المثال يلعب الفم دورا هاما فى فضح نفاق مالفوليو ، فهو من المتطهرين المتزمتين الذين يعدون الابتسام منافيا لمبادئهم لكنه رغم ذلك يرحب بالابتسام طمعا فى الزواج من سيدته ويعلن وهو يخرج فى المشهد الخامس من الفصل الثانى بعد أن قرأ الخطاب المزيف من سيدته : « وسوف أبتسم مهما كلفنى هذا من عناء . سأمتثل لكل أوامرك » . وتفجر محاولاته هذه كماً كبيراً من الفكاهة كما تعرضه للكثير من السخرية والتهكم .

وقد قدم بيكيت فى مسرحيته لست أنا دراسة مستفيضة للإمكانات التعبيرية للفم البشرى لا نجدها فى عمل آخر . فالفم هنا يحتل خشبة المسرح وحده ويصبح

وجوداً قائما بذاته وقادراً على الفعل فى انفصال تام عن الجسد . وقد يجد البعض فى هذا العمل تجسيداً لفكرة ملحة شغلت كتاب عصر النهضة وترددت كثيرا فى أعمالهم وهى انفصال الكلمات عن المعانى وتحولها الى أصوات جوفاء . فالفم فى مسرحية بيكيت لا يرتبط بجسد بشرى ويفرز أصواتا وكلمات لا تستند الى قيم أخلاقية أو معنوية ، فكأنه يجسد حيرة هاملت وقلقه حين صاح يائسا : « كلمات .. مجرد كلمات .. لا تفصح عما يضمره القلب » وقد اكتسبت حيرة هاملت هذه دلالة معاصرة واضحة فى الأبحاث اللغوية والسيموطيقية الحديثة التى كشفت عن العلاقة التعسفية بين الدال والمدلول أى بين الكلمات ومعانيها .

وفى مسرحية روميو وجولييت يأتى شكسبير بالقول الفصل فى العلاقة بين أشكال التعبير بالصورة وبالكلمات وذلك فى استعارة ممتدة مركبة يشبه فيها الوجه بالكتاب . وتأتى هذه الاستعارة على لسان ليدى كابيوليت وهى تحاول أن تقنع جولييت بمحاسن وميزات باريس الذى تقدم للزواج منها فتقول :

طالعى كتاب وجه باريس النبيل
ولسوف تجدين المتعة مسطورة بأيدى الجمال
تأملى تناسق خطوطه وملامحه
وكيف يضفى كل منها على الآخر جمالا ومعنى
وما خفى من أسرار هذا الكتاب الجميل
ستجدينه فى الهوامش التى تحف صفحة العيون
انه كتاب قيم فى الحب لم يقيد بعد
ولا ينقصه لاكتمال بهائه سوى غلاف يضمه

(الفصل الأول ــ المشهد الثالث ــ الأبيات ٨٢ ــ ٨٩)

ويشبه هذا التجميع بين الكلمة والصورة عملية التفاعل الكيميائى بين ذرتين التى تتولد من جرائها جزئيات جديدة . فجزئيات عملية التعبير المسرحى تتولد من تفاعل الكلمات والصور .

وتأتى الأيدى والأصابع فى المقام الثانى بعد الوجه كأبلغ أدوات التعبير لدى الممثل ، فالأيدى تستخدم فى تحقيق عدد كبير من الأفعال التى تلعب دورا هاما فى الأحداث المسرحية ، فهى التى تقبض على الخنجر أو تشهر السيف كما ترفع الكئوس وتتبادل الخطابات وتصافح الأيدى الأخرى . والى جانب ذلك تتدخل الأيدى بشكل مباشر فى الافصاح عن مكنون النفس أو دلالة الموقف ، فتساند التعبير اللغوى وتكمله كما تساهم فى تجسيد مواقف التلاقى الجسدى . ففى مسرحية ماكبث ، على سبيل المثال ، تتسلط فكرة تنظيف الأيدى من الدماء على ليدى ماكبث وتتملكها فى صحوها ونومها ، وفى دورات مسرحيات الأسرار نرى الحاكم الرومانى بيلاط الذى أمر بصلب المسيح يغسل يديه مراراً وتكراراً وكأنه يغسل الذنب عن نفسه . ويستخدم المتفرجون أيضا أيديهم فى المسرح إما للتعبير عن استحسانهم أو للمشاركة فى العرض عن طريق مصاحبة بعض المقاطع بالتصفيق الموقّع المنتظم . وتستخدم الأصابع بدورها فى الاشارة والنداء وأحيانا تتشابك لتعبر عن مشاعر متباينة ، والأصابع أيضا تترك بصمات فى المسرحيات البوليسية يستدل منها المحقق على مرتكب الجريمة ، ولولا هذه البصمات لفقدت القصص البوليسية عامة الكثير من ثرائها .

وأهم من هذا وذاك تمثل الأيدى والأصابع أول نقاط التماس بين جسدين مختلفين وعلى هذا تصبح أول علامات الثقة والتقارب الحميمى . ففى مسرحية حدوتة الشتاء يمد ليونتيس يده ليتلمس تمثال هيرمايانى فيفاجأ بحرارته البشرية ، وفى مسرحية روميو وجوليت يمتزج التلامس بالقبلات بالتبتل الدينى فى اللقاء الأول للعاشقين :

« روميو : إذا كنت قد دنست بيدى الحقيرة هذه
تلك الكعبة المقدسة فليكن تكفيرى
أن تسمحى لشفتى الخجلتان المتأهبتان أن تحجا اليها
لتمسحا بقبلة ناعمة أثر اللمسة الخشنة .

جولييت : أيهذا الحاج الكريم . انك تظلم يدك كثيرا
فلم أر منها إلا الطهر والعبادة الصادقة ،
ان أيدى الحجاج تلمس أيضا أيدى القديسات
وفى تلامس الراحتين قبلة حج مقدسة »

(الفصل الأول ــ المشهد الخامس ــ الأبيات ٩١ ــ ٩٨)

وفى نهاية المسرحية ينتحر العُشاق بأيديهم فتطعن جولييت نفسها بالخنجر بينما يرفع روميو السم بيده الى فمه .

وفى بعض الحالات تتحول الأصابع الى وسيلة لتوجيه الاتهام فتشير حرفيا بأصبع الاتهام الى مرتكب الجريمة ، ولهذا يقوم كل من دميتريوس وكيرون فى مسرحية تايتوس أندرونيكاس بقطع أيدى لافينيا وبتر لسانها بعد أن يغتصباها حتى يحميا نفسيهما من اكتشاف جريمتهما . لكن الأصابع قد تتحول أيضا مجازيا فى موقف آخر الى ثقب فى حائط يتيح لقاء حبيبين كما يحدث فى مسرحية حلم ليلة صيف . ولا يخفى علينا ما يحمله هذا الحل العملى البسيط الذى يتوصل اليه الحرفيون من دلالات جنسية واضحة . وفى مسرحية الأدمى ــ الجنى التى اشترك فى تأليفها ميدلتون وراولى يقوم فوريس بقطع إصبع ألسميرو التى تحمل خاتمة ليقدمها الى بياتريس ــ جونا كدليل مادى على موته ولا يلبث هذا الأصبع المبتور أن يتحول الى دليل يدينهما ويكشف خداعهما .

وفى مشاهد القتال والعراك والعناق والمصافحة تشترك الأذرع مع الأيدى فى تحقيق الحركة ــ كذلك تحمل الأذرع جثث الموتى فى معظم المشاهد المؤثرة . فأرفيراجوس يحمل جسد إيموجين فى مسرحية سمبلين وقد ظنها ماتت فيصيح بيلاريوس « انظر . ها هو يأتى
وقد حمل بين ذراعيه كل المأساة المحزنة »

(الفصل الرابع ــ المشهد الثانى ــ الأبيات ١٩٦ ــ ١٩٧)

لكن المأساة تتجسد حقا حين يدخل لير حاملاً جثة كورديليا بين ذراعيه ويصيح :

« لير : اصرخوا . اصرخوا . اصرخوا . اصرخوا يا من تحجرت قلوبكم لو كانت لى عيونكم والسنتكم لصوبتها الى قبة السماء حتى تنشق »

(الملك لير ــ الفصل الخامس ــ المشهد الثالث ــ أبيات ٢٥٦ ــ ٢٥٨)

وتتضاعف قوة تأثير الصورة فى العرض المسرحى من خلال التقابل البصرى بين حركة لير وسكون كورديليا من ناحية وبين جسده المستقيم وجسدها المسجى من ناحية أخرى ، فالتقاطع الخطى للجسدين بشكل صليبا يغدو شارة مجسدة للحزن ، فقوة الصورة هنا تنبثق من طبيعتها الجدلية .

الحركة الانتقالية

لا يمثل دخول لير الى خشبة المسرح فى المشهد الأخير حدثا خاصا أو هاما فى حد ذاته ، ففى كل العروض لابد أن يدخل الممثلون الى الخشبة حتى يتحقق العرض . لكن ما يثير الانتباه والدهشة هنا هو قدرة هذا الشيخ الضعيف الطاعن فى السن على حمل جثة كورديليا التى تمثل عبئاً جسديا ومعنويا لا قبل له به . قد لا نعجب لحركة لير ، لكن سكون كورديليا يدهشنا ويصدمنا ، كما تذهلنا قدرة الشيخ على حملها .

وإذا كانت الأرجل بطبيعتها هى أقل أجزاء الجسد قدرة على التعبير إلا أنها ضرورة أساسية فى معظم العروض المسرحية ، فهى شرط جوهرى من شروط تحقق عملية الأداء سواء بالنسبة لدخول وخروج الممثلين وهو أبسط الأمور أو بالنسبة للمهمات الأكثر تعقيدا مثل التمثيل الصامت والمعارك المسرحية أو حركات الباليه . ويفصح بيكيت فى مسرحه عن إدراك كامل للعلاقة الوثيقة بين المسرح والحركة ، ففى نهاية مسرحية فى انتظار جودو تلزم الارشادات المسرحية فلاديمير واستراجون بالسكون وعدم الحركة رغم عبارة « هيا بنا » . وفى مسرحية اللعبة يمضى بيكيت الى أبعد من هذا فى توظيف السكون فيجمد حركة أجساد الممثلين من الأقدام الى

الرقبة فلا نرى من ثلاثتهم سوى رؤوس تطل من آنية فخارية . وهكذا يلح غياب الحركة الانتقالية فى المكان على وعى المتفرجين طول العرض . ويقدم لنا بوشنر أمثلة أخرى فى توظيف السكون قد تكون أقل تطرفا من أمثلة بيكيت لكنها تفوقها فى أثرها الدرامى ، فهو يجعل كل أبطاله الرئيسيين فى أعماله الثلاثة — وهم دانتون ، وفويتسك ، وليونس يفترشون الأرض جلوسا أو رقاداً فى أشد اللحظات توتراً وأعمقها ألماً . وهكذا يغدو السكون والعزوف عن الحركة أبلغ تعبير عن البؤس والعجز الكامل .

وفى مسرحية ريتشارد الثانى ينسج شكسبير حول هذه الفكرة واحدا من أروع مقاطعه فيقول ريتشارد فى قمة بؤسه :

« دعنا بحق الله نفترش الأرض

ونحكى قصصا حزينة عن موت الملوك »

(الفصل الثالث . المشهد الثانى — الأبيات ١٥٥ — ١٥٦)

ان جلوس الملك على الأرض هنا يجسد بأبسط الوسائل وأعمقها تأثيرا سقوط الملك من عليائه .

ويفصح لنا آرنولد وسكر فى مسرحيته الجذور عن جانب حديث من جوانب علاقة الانسان بالأرض التى تمثل فى آن الرحم والقبر . فالمسرحية تصور اغتراب أهل الريف عن جذورهم واجتثاث اسلوب حياتهم تحت تأثير تدفق العمال الزراعيين الى المدن إبان الثورة الصناعية وتجعل من هذا الاغتراب السبب الرئيسى لفقدانهم حقوقهم السياسية ، فالأرجل المتحركة هنا ، المنقطعة الصلة بالجذور ، تغدو رمزاً للعجز وغياب الفاعلية ، وتغدو صلة الانسان بالأرض وخاصة أرضه الأم أساس عملية الاستقلال والتحرر فى كل من جوانبها السياسية والسيكولوجية . وينصرف هذا المعنى أيضا الى علاقة الممثل بأرضه الأم — أى بخشبة المسرح ، فقدرته على الفعل والتعبير تنبثق بالدرجة الأولى من إحساسه بالانتماء الى هذه الأرض ، فهذا الانتماء هو ما يكفل له الشعور بالحرية والاطمئنان .

وإذا كان بيكيت قد وظف السكون أحيانا كوسيلة لاستكشاف أبعاد وآليات عملية الأداء ، فقد وظفه آخرون كأداة فى تحديد ملامح الشخصيات أو نسج خيوط الحبكة . فالبطل فى مسرحية انها حياتى على أية حال رجل أقعده المرض وشل حركته ويصبح هذا العجز الحركى مبررا قويا لرغبته العارمة فى الموت . وعلى الطرف النقيض من هذا قد يفضل الملوك والأباطرة أن يحملهم آخرون فيغدو السكون هنا رمزاً للقوة الشخصية والهيمنة السياسية وتعبيرا جسديا عن خضوع الآخرين لهم — وفى مسرحية أنطونيو وكليوباتره يكتسب موت أنطونيو دلالات مؤلمة حين نرى هذا البطل وأنبل المحاربين قاطبة يرفع بالحبال الى مخبأ كليوباتره فى صورة مخزية لا تليق به وقد أقعده الضعف وشل الوهن حركته .

ولا يقتصر عنصر التنقل الحركى فى المسرح على الممثلين فقط بل قد يشمل أيضا الديكور والمهمات المسرحية التى يمكن تحريكها بوسائل آلية معقدة مما يكسب الاطار المادى للعرض بعض خصائص الممثل . والفرق الوحيد هنا هو أن عناصر المنظر المسرحى لا تملك القدرة على الحركة الذاتية المستقلة .

ورغم ذلك فقد حاول شكسبير فى كل من مسرحية ماكبث وحلم ليلة صيف أن يطعن فى وجود هذا الفرق فجعل غابة بيرنام تزحف على قلعة دانسينان فى الأولى وجعل الحائط الذى يفصل بين بيراموس وثيسبى فى الثانية ينتقل بحرية على خشبة المسرح ويدخل ويخرج ، بل ويتكلم أيضا . فنحن فى كل من الحالتين نفاجأ بحركة عناصر عضوية وغير عضوية فى البيئة لم نتوقعها وكأن شكسبير يقدم لنا مثالا توضيحيا مذهلا لنسبية معنى المادة فى حالاتها المختلفة .

يؤكد لابان فى نظريته عن الحركة أن الحركة البشرية تنبثق من مركز فى منتصف الجسد تماما . وهو مصيب فى هذا لكن فرضيته لا تنطوى إلا على نصف الحقيقة فقط ، فالحركة البشرية تنبثق أيضا وبنفس الدرجة من تلامس القدم مع الأرض . وتشكل علاقة التوتر الجدلى بين هذين المركزين — العملى والنظرى — أى بين الأقدام وشبكة الأعصاب السمباتيوية خلف المعدة — عنصرا جوهريا فى تحقيق

الاندماج والتوافق بين الجوانب الفسيولوجية والجوانب الجمالية فى الحركة البشرية . وتعتمد الحركة المسرحية بكافة أنواعها على هذا الاندماج والتوافق بين الطبيعة الفسيولوجية للجسد من ناحية وبين التشكيل الجمالى من ناحية أخرى .

ويمثل هذا التوافق بين التشكيل الجمالى والطبيعة الفسيولوجية للجسد جوهر أسطورة بيجماليون ، ونجده أيضا فى أسطورة أور السومرية عن الأداء التمثيلى . فكأن روح الدور المسرحى تحل فى جسد الممثل فيتفاعل الاثنان معا لخلق التعبير الدرامى ، ثم يفترقان فى نهاية العرض فيرحل الدور عن جسد الممثل حين يرحل هذا الجسد خارج خشبة المسرح . وتتجسد هذه الفكرة فى موت كليوباتره ، فيهوى جسدها الى أمه الأرض بينما تحلق روحها عاليا الى السماء . فكما ينحل الصراع الجدلى بين الروح والمادة فى حالتها بالفصل التام بين النقيضين ، ينتهى الاشتباك الجدلى بين المؤدى ودوره فى نهاية العرض بانفصالهما بعد اندماجهما المؤقت .

الحركة الحرة والحركة المقيدة

تنبثق الأحداث فى العرض المسرحى عادة من الصراع مع الشر أو مع قوى معارضة ، ويولد الصراع قدرا من التوتر يزداد بازدياد القيود على الحركة فى المكان . فالحركة المقيدة تولد عادة درجة عالية من الانفعال والاحساس المثير بالترقب أكثر من الحركة الحرة . وتلعب الحركة المقيدة فى المكان دورا هاما فى مسرحية إبسن بيت الدمية فهو يشبه بطلتها نورا بالطائر رغم أنها تحيا داخل قفص الزوجية وتكبلها القيود الاجتماعية . وتتضح استعارة السجن هذه فى نهاية المسرحية حين تنجح نورا فى الافلات من قفصها وتصفق بابه خلفها . وعلى العكس من نورا ، يجد لير فى السجن حريته وأمنه فحين يقبض عليه ليساق الى الحبس مع ابنته يجعله شكسبير يهمس لها معزيا : « سنغنى مثل الطيور فى الأقفاص » . ويعد تقييد الحركة فى المكان أبلغ مظاهر السيطرة والسلطة وأوضحها سواء فى حالة تسلط فرد على آخر أو فى حالة تسلط الدولة على اعدائها ومنتقديها وزعمائها السابقين .

وفى قصيدة شمشمون الجبار نرى صورة أخرى من صور القيد لكنه قيد مركب هنا يكبل حركة الجسد والوجدان معاً . يقول شمشون :

اعطنى يدك وقدنى الى الأمام قليلا
نحو الدرجات المعتمة التى تبعد عنا قليلا
فعلى هذه الضفة أجد الشمس والظلال
وقد اعتدت الجلوس هناك كلما سنحت لى
فرصة الراحة من عملى المهين الشاق .

(أبيات ١ ــ ٥)

ان فعل « الجلوس » هنا يتحد مع صورة البطل العظيم المجبر على العمل الوضيع فيخلق احساسا حاداً عارما بالقيد والاختناق لا يخفف من وطأته إلا فعل التحرر النهائى الذى يقدم عليه شمشون حين يهد المعبد فوق رأسه .

وتتجلى فكرة الحركة المقيدة فى صورة شائهة ساخرة مضحكة فى شخصية فالستاف فى الجزء الأول من مسرحية الملك هنرى الرابع فهو شخص بدين بدانة مفرطة تعوق حركته . ويعلق شكسبير على هذا الجانب من مظهره تعليقا لاذعا حين يجعل الملك يقول وقد ظن أن فالستاف الممدد على الأرض قد مات فى المعركة :

هنرى : ما هذا يا صديقى القديم ! ألم يستطع كل هذا اللحم والشحم أن يحفظ لك حياتك الصغيرة ؟ .

(يخرج)

فالستاف : (يهب واقفا) إن معظم الشجاعة يكمن فى الحكمة والهروب عند الخطر ، ولقد حفظت لى الحكمة حياتى .

(الفصل الخامس ــ المشهد الرابع ــ أبيات ١٠٢ ــ ١٢٠)

لقد استخدم شكسبير هنا صورة جبل الشحم واللحم المترهل الجاثم على الأرض وكذلك استخفاف فالستاف بالشجاعة ليبرز رشاقة وخفة الملك ولباقته المحكم . وفى مسرحية يوليوس قيصر يوظف شكسبير صور البدانة والنحافة مرة

أخرى حين يجعل قيصر يقول أنه يفضل أن تكون حاشيته من الرجال الممتلئين فالنحافة لديه دليل على اشتهاء السلطة .

جدلية السيطرة والخضوع فى الحركة

ترتبط الحركة الحرة فى المكان عادة بمعانى القوة والتسيد وتعد مؤشراً على المكانة الاجتماعية . وهذا وجه آخر من أوجه جدلية الحركة الحرة والحركة المقيدة فى المسرح ، فسلوك الشخصية يتأثر الى حد كبير بمكانتها الإجتماعية ، كما يحدد أهميتها وموقعها فى الاطار السسيولوجى الذى ينتظم الأحداث . وقد تكتسب الشخصية مكانتها الاجتماعية من انتمائها الى طبقة معينة أو من موقعها داخل طبقة بعينها . ففى عالم الحضيض فى حى تشيب سايد يتمتع فالستاف بمكانة رفيعة لا يرقى اليها أحد ، فكأنه ملك متوج . لكنه فى القصر وفى عالم الساسة والسياسة لا يحظى بنفس المكانة ، بل انه يفقد مكانته فى كل من العالمين حين يلفظه الملك هنرى فى النهاية . وفى نفس المسرحية تشكل مكانة الأمير هنرى فى البداية مشكلة أكثر تعقيداً فهو وريث العرش وملك المستقبل ويتمتع بمكانة رفيعة وفقاً لهذا ، لكن مكانته هذه مرهونة ببقاء أبيه على قيد الحياة وقدرته على تدعيم عرشه وحمايته . ويولد هذا الموقف شعورا بعدم الأمان ينعكس فى تأرجحه المستمر القلق بين بلاط أبيه فى قصر وست منستر وبين مجلس فالستاف وبلاطه الفكه فى حى تشيب سايد .

وتتحدد قوة الشخصية أو ضعفها وكذلك درجة تحكمها فى سير الأحداث أو خضوعها لها وفق المكانة التى تشغلها فى مجتمعها . وقد تتبوأ الشخصية مركز الصدارة عن طريق الجاه والرتب ، أو القوة ، أو الذكاء والحيلة ، أو من خلال علاقة عاطفية ، وتفرض كل حالة شفرة حركية خاصة بها ، لكن فى كل الأحوال تحدد الشخصية المهيمنة النسق الحركى للشخصيات الخاضعة التى تكيف لغتها الجسدية لتستجيب للاشارات الصادرة اليها من الشخصية المهيمنة وفى بعض الأحيان تتحدد الشخصية المهيمنة منذ البداية ، كأن يدخل الملك مثلا فى موكب رسمى . ففى المشهد الافتتاحى من مسرحية الملك لير مثلا يدرك المتفرج على الفور تسيد

لير على الآخرين من طريقة دخوله . وفى هذا الاطار تفرض الحركة على الرعية الانحناء أمام الملك كما تفرض انحناء الخدم أمام الأسياد . ولكن فى معظم الأحوال التى تظهر فيها الشخصية المهيمنة فى البداية تكون الخطوة التالية عادة هى تحدى هيمنة وسيادة هذه الشخصية ، وتتجلى بوادر التوتر والثورة عادة فى بعض مظاهر التذمر والاحتجاج ورفض الطاعة والامتثال فحين يرحل بولينجبروك الى المنفى فى ريتشارد الثانى على سبيل المثال ، لانستطيع أن نتصوره ينحنى خشوعا وإجلالا أمام مليكه . وفى المجتمعات التى تتسم بالتحديد الطبقى الصارم تتخذ الهيمنة صورة التدرج الرأسى فى مراتب من القمة الى القاع تحدد موقع كل فرد بدقة وتمنع تجاوزه . وينشأ التوتر عادة من محاولة كسر هذا النسق السلطوى أو إعادة صياغته عن طريق المؤامرات أو الثورات أو غيرها من الأنشطة الهدامة .

وتحوى الشفرة الحركية الدالة على الخنوع مجموعة مألوفة من الحركات مثل الانحناء وثنى الركبة أو التقهقر لافساح الطريق وغيرها من الأوضاع التى تنم عن الاحترام والتبجيل ، لكنها تضم أيضا حركات تنم عن الخوف والرهبة مثل الانبطاح على الأرض أو الجرى والفرار . وتكمل هذه الشفرة الحركية للخنوع شفرة أخرى مقابلة تحوى اشارات تدل على السيطرة والهيمنة ، تساندها عادة نظرة واثقة مباشرة من العينين . ومن الحيل المفضلة فى الكوميديا استخدام أنسقة حركية تبعث على السخرية لفض هالة الجلال التى تحيط بذوى المكانة العالية ، فالأسقف حين ينزلق على قشرة موز أو يفقد ربطة ساقه يبدو أكثر إثارة للضحك والسخرية من الطفل الصغير فى نفس الموقف بسبب رفعة مكانته وهيبته . أما فى التراجيديا فيمثل فقدان الكرامة والمكانة علامة واضحة على ضياع القوة والسلطة . فحين نرى لير يتجول دون حاشية فى العاصفة أو نرى عطيل يتلوى على الأرض فى تشنجات الصرع تصبح هذه المشاهد المؤسية أبلغ دليل على انتصار اعدائهما . وحين تصبح السلطة موضع صراع ونزاع تتولد مشاهد العراك والقتال ، وحين يحسم الصراع وينفض النزاع تأتى المشاهد الاحتفالية مثل دخول الملوك المظفرين أو حفلات الرقص أو الزفاف . وتعتمد مشاهد القتال والاحتفال على التشكيلات الحركية الكبيرة وعلى أنسقة حركية رسمية منمطة

وهى تمثل فى الحالتين حركة انتقال من مرحلة الى أخرى فى تاريخ الأفراد أو الأمم على السواء . وتلعب الحركة الطقسية الجماعية هنا دوراً هاما فى تحويل الحدث التاريخى الى حدث أسطورى لا ترتبط دلالته بزمان أو مكان معين .

وفى محيط العلاقات الشخصية الحميمة قد تتغير طبيعة جدلية السيطرة والخضوع فتصبح أكثر تعقيدا وتركيبا من الناحية السيكولوجية ، فقد يجمع الفرد فى هذا الاطار بين سمات سلوكية تنم عن السيطرة والخضوع فى آن واحد ، فتجد محاربا نبيلا لا يشق له غبار يقع تحت سيطرة امرأة كما يحدث لشمشون أمام دليلة أو لداوود أمام باتشيبا . وقد تفضى علاقات الحب أو الكراهية أو القرابة الى خلق مثلثات من علاقات السيطرة ، فيسيطر أ على ب ، ويتسلط ب على ج ، بينما يسيطر ج على أ . ويفجر هذا النمط المثلثى ضربا من الصراع على السلطة يتفوق فى عنفه وضراوته على الصراع الرأسى . وتقدم لنا قصة الملك آرثر نموذجا كلاسيكيا لهذا المثلث من علاقات السيطرة ، فنجد آرثر يسيطر على لانسلوت بينما يسيطر لانسلوت على حواس زوجة آرثر جوينيفير التى تسيطر بدورها على زوجها الملك ، وهكذا يتسحيل على الثلاثة الخروج من هذا الموقف المعقد إلا بالموت . وفى مسرحية هاملت نجد نموذجا آخر ، فهاملت يسعى الى السيطرة على كلودياس واخضاعه بينما يسيطر كاودياس على الملكة جرترود التى تسيطر بدورها على ابنها هاملت وفى مسرحية حلم ليلة صيف نرى فتاة تعصى والدها بدافع من حبها لرجل ورغبتها فى السيطرة عليه . وفى الملك لير تتمزق كورديليا بين رغبتها فى الصدق ورغبتها فى طاعة أبيها ، وحين تنتصر للصدق تجد نفسها فى معركة مع أبيها محورها السيطرة وفرض الإرادة .

جدلية الحركة الوجدانية والحركة المهنية

تختلف الحركة المهنية فى الحياة عن الحركة الوجدانية ، ففى مجال الحياة اليومية لا تحمل الحركة المهنية أبعاداً وجدانية أو شحنة تعبيرية بالضرورة ، لكن الأمر يختلف فى مجال المسرح ، إذ تصبح الحركة فى كل من النوعين إشارة مركبة تفصح عن الحالة النفسية للشخصة أو عن وضعها الاجتماعى والسياسى . وقد يجد المؤدى

الحركة المهنية أصعب تنفيذا من الحركة الوجدانية لأنها عادة ما تكون فى معظم الأحوال غير مألوفة له . ففى مسرحية غرفة تغيير الملابس مثلا ، لدافيد ستورى ، تدور الأحداث فى حجرة تغيير الملابس أثناء إحدى مباريات دورى كرة الرَجبى فى إحدى المدن المحلية ، ويفرض هذا على الممثلين بالطبع اتقان الحركات والسمات السلوكية للاعبى هذه الرياضة . أما أوبرا سيجفريد فتتطلب حركة مهنية من نوع مختلف تماما ، ففى أحد المشاهد يقوم سيجفريد بصهر وإعادة تشكيل السيف السحرى المسمى « نوتنج » أمامنا على خشبة المسرح .

جدلية الحركة الطبيعية والحركة الآلية

يشكل التعريف السياسى لطبيعة العمل ودور العامل قضية تلقى بظلالها على جدلية الحركة الوجدانية والحركة المهنية ففى اطار النظرية الماركسية ــ اللينية تحتل فكرة اغتراب العامل عن ثمار عمله ، وبالتالى عن مجالات القوة السياسية والشخصية ، مركزاً رئيسياً . ويؤثر عامل الاغتراب هذا بالضرورة على سلوك العامل برمته ويطبعه بطابع القهر . فالعامل الصناعى هنا يتحرك بصورة آلية ويبدو وكأنه ترس فى آلة كبيرة لا انسانية تدور بانتظام دون توقف . فالآلة تحدد سرعة حركته ونمطها . وفى مقابل ذلك يتحرك العامل الذى تحرر وحصل على حقوقه بصورة طبيعية حتى أثناء العمل .

جدلية الحركة الفردية والحركة الجماعية

تعد التراجيديا اليونانية أكثر الأشكال المسرحية ارتباطاً بفكرة الكورس ، أو الجوقة ، بل وربما تطورت ــ وفقا لأرسطو ــ من الرقصات الكورالية حين انفصل أحد أفراد الجوقة عنها وتفرد بصوته ثم تبعه آخر وثالث حتى أصبح عدد الممثلين المتفردين ثلاثة . ويرى أرسطو أن عدد أفراد الجوقة الذى قد يصل الى خمسة عشر شخصا لا ينفى وحدتها فهو يقول : « ويجب أن نعتبر الجوقة أحد الممثلين ، فهى تشكل جزءاً لا يتجزأ من العمل ككل وتشترك فى الحدث الدرامى بالطريقة التى استخدمها سوفوكليس وليس بطريقة يوريبيديس »(١) . فأرسطو يعترض على وجود الجوقة التى

لا تلعب دورا مباشراً فى الحبكة ، ولو أنه رأى توظيف ت.س. اليوت للجوقة فى مسرحية **جريمة قتل فى الكتدرائيه** لأعجب بها ، ولربما أعجبته أيضا المقاطع الكورالية المتنوعة فى مسرحية **هنرى الخامس** ولكن بدرجة أقل .

وتتسم مشاهد المجاميع اللافتة للنظر عند شكسبير دائما بالعنف ، ففى **يوليوس قيصر** يخطب انطونيو فى المجاميع فيلهب مشاعرها وينتهى الأمر بالحرق والتدمير وتمزيق أوصال الشاعر البرىء سينّا الذى تظنه المجموعة أحد المتآمرين . وفى مسرحية **ترويلاس وكريسيدا** يقوم فريق الزبانية الرهيب باعدام هكتور بطريقة عملية باردة تبدو أكثر إرهابا من غضب الغوغاء الهمجى . وتعتمد مشاهد المعارك الحربية على الحركة الجماعية المنتظمة المحكمة ، مثل المشاهد الختامية فى **ريتشارد الثالث** أو متتالية المشاهد الحربية فى الفصل الرابع من **أنطونيو وكليوباترة** وفى هذه المشاهد ينعكس ضعف القائد أو قوته على الروح المعنوية للقوات ، ففى مسرحية **سيمبيلين** يفضى تدخل مورجان العجوز وابنيه جويديرياس وأرفيراجوس الى تغيير سير المعركة بين أهل بريطانيا والجيش الرومانى الغازى .

لكننا نجد فى شكسبير مشاهد أخرى للمجاميع لا تتسم بالعنف ، فالملك لير يدخل الى بلاطه على خشبة المسرح فى موكب مهيب ، وتكتسب هذه المشاهد الملكية هالة العظمة والجلالة عادة من خلال حجم المجاميع المستخدمة وفخامة ملابسها ووقارها ، فكل هذه العناصر تضفى هالة المهابة على الملك وترفع من مكانته . ولهذا جسد شكسبير انهيار لير فى صورة تناقص عدد حاشيته واتباعه وهى صورة بالغة الأثر . والى جانب المواكب الملكية تظهر المواكب أيضا فى المناسبات السعيدة مثل الاحتفالات التى تسبق أو تعقب الزواج ، كما تصاحب المناسبات الجادة الحزينة أحيانا مثل الموكب الجنائزى الذى يفتتح **ريتشارد الثالث** والموكب الجنائزى الذى يختتم **هاملت** ..

وقد تلعب المجاميع أيضا دور المتفرجين على خشبة المسرح ، ففى مسرحية **جريمة قتل فى الكتدرائية** تلعب جوقة نساء كانتربرى دور المتفرج الذى يشاهد دراما

استشهاد توماس بيكيت تدور أمام عينيه ولا يملك لها دفعاً . وفى أوديب تتضرع جوقة الرجال الى أوديب ليدفع عنها بلاء الوباء وقد ظنته مخلصها ، وحيت تكتشف أنه سبب البلاء تطرده خارج المدينة . وحين تلعب الجوقة دور المتفرج يقتصر دورها عادة على ردود الأفعال فهى لا تملك القدرة على صنع الأحداث أو تغيير مسارها . لكن ضعف الجوقة الواضح أمام الشخصية الرئيسية الفاعلة لا يخلو من لمسة مفارقة ساخرة ، فالشخصية الرئيسية مثل أوديب أو توماس بيكيت لا تلبث أن تكتشف فى نهاية الأحداث ورحلة التكشف أن تونها الفردية الظاهرة لم تكن إلا وهما وانها لا تختلف عن الجوقة كثيرا فى الحقيقة .

والمسرحيات الموسيقية هى أكثر المسرحيات استخداما للجوقة فى القرن العشرين ، بل ان « صف الكورس » قد تحول نفسه الى موضوع لواحدة من أشهر المسرحيات الموسيقية التى تحمل هذا العنوان . فالمسرحية تنسج حبكتها حول مجموعة من الراقصات فى العروض الموسيقية وتجعل الحدث الدرامى هو صراعهن وكفحاهن من أجل النجاح ، وهى فى هذا تعكس وضع الكورس أو الجوقة فى تنظير أرسطو بصورة طريفة . ورغم ذلك ، لم تنجح المسرحية فى إدماج مشاهد الجوقة الراقصة فى صلب العمل فجاءت علاقتها بالحبكة فى معظم الأحيان ضعيفة واهية . لكن هذا لم يؤثر فى نجاح المسرحية ، فالجمهور فيما يبدو لا يهتم بمثل هذه الأمور ونلمس هذا فى الشعبية الكبيرة التى تتمتع بها كل المسرحيات الموسيقية التى ألفها الموسيقار بازبى بيركلى . وعلى النقيض تماما من هذا اختار بيتر ترسون فى مسرحية المحاورة مدرجات ملاعب الكرة مكانا لمسرحيته وركز طاقتها فى متفرج واحد وقدم من خلاله قراءة حديثة فى تأثير القوى الجماعية على الأفعال الفردية .

ومن المفارقات الساخرة أن المشاهد التى تتسم بطابع الفوضى والغوغائية مثل مشاهد مدرجات ملاعب كرة القدم تتطلب عند التنفيذ تخطيطا دقيقا وتنظيما محكما وتدريبات شاقة مضنية ، فأصعب المهمات عند المخرج هى إيهام المتفرجين بتلقائية وعفوية سلوكيات مجموعة كبيرة من البشر ، ولهذا يكتفى معظم المخرجين فى حركات المجاميع بترتيبهم فى خطوط مستقيمة أو صفوف متوالية أو فى تشكيلات

هندسية وأنسقة حركية متماثلة . ويتمتع بعض المخرجين مثل فرانكو زيفاريللى بموهبة خاصة فى إخراج المشاهد الجماعية فالجماعة فى مشاهده ليست كتلة هلامية بل مجموعة من الطاقات الفردية التى تنتظر الفعل ويستطيع أى منهم فى أى لحظة أن يخرج من كتلة الجماعة ليتفرد بالفعل ويشغل بؤرة اهتمامنا ، أو هكذا يشعر المتفرج . ويترتب على هذا أن تتحول الشخصية الفردية التى تتوسط الجماعة وتستحوذ على اهتمام المتفرج من شخصية منفصلة الى ممثل للجماعة ونائب عنها .

جدلية الحركة المرتجلة والحركة المرسومة

لا يستخدم زيفاريللى الحركة الراقصة فى مشاهد المجاميع ، ورغم ذلك تبدو وكأنها صممت ورسمت بدقة التشكيلات الحركية الراقصة فهو يسبغ على أدق تفاصيل التشكيل الحركى عناية فائقة ويحكم تدريب ممثليه بحزم . ولكن ، أليس الهدف من التدريبات المسرحية هو تمكين الممثل من أداء دوره بصورة طبيعية تلقائية ؟ لكن تحقيق الايهام بتلقائية الأداء وعفويته يمثل مشكلة عملية ملحة عند اخراج مشاهد المجاميع وخاصة مشاهد المجاميع الكبيرة . ولهذا تصبح مشاهد العنف الجماعى ، مثل مشهد قتل الشاعر سينّا فى يوليوس قيصر بأيدى رعاع روما ، أصعب المشاهد الجماعية تنفيذا على الاطلاق ، ذلك أنها تسعى الى تحقيق الايهام بتلقائية مشاعر الغضب المتفجرة والأفعال المدمرة من خلال التشكيل الحركى الصارم والتدريبات المنتظمة .

وتستند مفارقة « التلقائية المدربة » هذه إلى مفارقة أخرى عميقة المغزى ، وتقول هذه المفارقة أن الهدف من أى تصميم أو تشكيل حركى هو اتاحة فرصة الارتجال الحركى للمؤدى وتمكينه من التحرك بيسر فى حرية كاملة . فمن خلال الالتزام بالأشكال والقواعد يستطيع المؤدى أن يحقق ما أسماه شيللر « بالشكل الذى لا شكل له » الذى يميز الألعاب المرتجلة .

والارتجال الذى نقصده هنا هو ارتجال يقتصر على التفسير ، فهو ارتجال تفسيرى (interpretative improvisation) ونعنى به الحرية التى تتحقق من خلال

التدريبات . ويختلف هذا النوع من الارتجال عن الارتجال الابتكارى (originative) الذى شاع فى الستينات من خلال الحركة المسرحية المعروفة بال « هابننج » أو مسرح الواقعة الحية . فمسرح الهابننج يعارض فكرة التدريب والتكرار المنضبط ويسعى الى نوع من العروض يحقق ما أسماه وردسورث « بالتدفق التلقائى للمشاعر القوية » فى معرض حديثه عن الشعر . وقد أساء أصحاب هذا المنهج فهم تراث كوميديا الفن الايطالية التى اتخذوها نموذجاً لهم ، فكانوا يختارون مواضيع الارتجال اختياراً عشوائيا أو بناءً على اقتراحات المتفرجين وينسجون العرض حولها . ولم يكن هذا حال الارتجال بالطبع فى كوميديا الفن ، فقد كان عنصر الارتجال فيها يتحقق فى إطار تقاليد مسرحية صارمة تبلورت عبر قرون من الممارسة وشكلت تراثا من الأشكال والقواعد المحددة ، وكان الارتجال أيضا يرتبط بمواقف محددة يمثل كل منها وحدة من وحدات الحدث ويفرض موضوعا معروفا ليرتجل الممثل حوله. ولهذا كانت عروض الكوميديا ديللاتى أو كوميديا الفن تستمد حيويتها من تفاعل التعبير الفردى مع تقاليد التعبير الموروثة ، فكانت حركة كولومبينا على سبيل المثال تجمع بين النمط الموروث وبين الأسلوب المتفرد .

وتحتوى العديد من المسرحيات على مشاهد راقصة تتنوع فى جديتها من الرقصة الشعبية التى يؤديها الحرفيون فى نهاية حلم ليلة صيف الى رقصة العنكبوت البارعة التى تعلن بداية حياة نورا الجديدة فى مسرحية بيت الدمية . ويقيم التقابل بين الحركة الراقصة الموقعة وبين الحركة العادية ضربا من الجدل الحركى على غرار التقابل الجدلى بين الشعر والنثر فى مجال اللغة . فالشعر والرقص يشتركان فى سمة الايقاع الموسيقى بينما يقترب النثر من الطبيعة الإيقاعية اللامنتظمة التى تميز الحركة اليومية العادية . ورغم ذلك ، فقد أفاد لابان افادة بالغة من دراسة إيقاعات الحركة المهنية فى صياغة نظريته عن الحركة وخلص الى وجود علاقة حيوية بين قواعد الحركة فى الرقص وقواعد الحركة فى العمل الآلى فى المصانع ، وحين طبق مبادىء تصميم الحركة الراقصة على بيئة العمل فى المصنع تمكن من تحسين ظروف العمل بالنسبة لعدد كبير من عمال المصانع .

وتعد مشاهد المبارزات من أهم المشاهد المسرحية التى تجمع بين الحركة الراقصة والحركة المسرحية فى آن ، ففيها تتحد فنون المبارزة بمهارات الرقص فى تشكيل حركى معقد يتسم بالدقة الشديدة والقدرة على التحكم فى الجسد . وقد كان الممثلون الانجليز جميعا فى القرن السادس عشر يجيدون فنون المبارزة ويشتهرون بها ، بل ان أحد مدارس تعليم المبارزة فى مدينة ستراسبورج اضطرت الى اغلاق ابوابها لفترة بعد زيارة فرقة من الممثلين الانجليز تسببت فى بوار تجارتها بسبب براعة مبارزيها . وفى القرن التاسع عشر أيضا اشتهر بعض الممثلين ببراعتهم فى فنون المبارزة وعلى رأسهم ايرفنج . وقد استمرت شعبية هذه المشاهد على خشبة المسرح حتى بعد دخول هوليود الى ساحة المنافسة وظهور مبارزات ايرول فلين وشركاه . وفى مجال الكوميديا تتسم مشاهد المبارزات بالفوضى والعشوائية ، لكنها عشوائية محسوبة تتطلب انضباطا حركيا دقيقا لا يقل عن الانضباط الذى تتطلبه المبارزات الجادة ، وان كان يوظف هنا لتحقيق هدف عكسى مو إثارة ضحك المتفرجين وسخريتهم . وعادة ما تمثل هذه المشاهدة عنصرا رئيسيا فى عروض المهرجين .

جدلية الحركة المنتظمة والحركة غير المنتظمة :

يميل الانسان بحدسه الغريزى الى اعتبار الحركة الطبيعية حركة لا تتقيد بإيقاع محدد على العكس من الحركة الآلية التى تتسم بالحركة المحددة والايقاع المنتظم المتكرر . ورغم ذلك يعتمد النشاط الانسانى فى كثير من الأحوال الخاصة على التنظيم العمدى للحركة فى أنماط وأنسقة ايقاعية محسوبة ، وفى أى نشاط جماعى سواء كان عملاً عدوانيا من أعمال عصابات الجنازير أو عملا احتفاليا مثل حفلات الرقص العامة يلعب الايقاع المنتظم دوراً هاما فى تسهيل سير العمل ، فالايقاع المنتظم يخفف من وطأة الجهد المبذول ، ولهذا ينشد البحارة الأناشيد ذات الايقاع البطىء الثابت وهم يرفعون أشرعة سفنهم بينما يصاحب أصحاب القوارب على نهر الفولجا إيقاع المجداف فى أغانيهم وكذلك تتغير ايقاعات أغانى الجنود أثناء الهجوم عنها أثناء السير . ولا تقتصر سمة الايقاع على الأنشطة الجماعية المرتبطة بمناسبات

أو ظروف خاصة بل تمتد أيضا الى أشكال التعبير الأكثر طبيعية وتلقائية وإن جاء الايقاع هنا أقل انتظاما .

ويتطلب القاء المقاطع الخطابية المنظومة من الممثل احساساً بايقاع الحركة الذى ينبغى أن يصاحبها حتى وإن اختلف هذا الإيقاع الحركى وكان أقل انتظاما عن ايقاع الشعر الذى يصاحبه . والإيقاع الحركى هنا يعنى بالدرجة الأولى إيقاع التنفس المنظم ، فالمؤدى عليه أن يعرف متى وأين يتنفس أثناء الالقاء وكيف يوظف الايقاع الجسدى للشهيق والزفير كجزء من عملية إيصال المعنى الى الجمهور وتحقيق الأثر الشعورى المطلوب . وإذا تحقق هذا الانضباط الايقاعى فى الإلقاء سيجد الممثل أن إيقاع تنفس الجمهور أيضا قد تلون بإيقاع تنفسه . ويعنى الايقاع الحركى أيضا ، فى المقام الثانى ، التعبير المصاحب للإلقاء عن طريق الوجه والإيماءات والاشارات ، وهو تعبير يتلون وفق الإيقاعات الرهيفة الأقل وضوحا فى اللغة التى تحدد طبيعته وإيقاع تحوله .

وتشترك الحركة المنتظمة مع الحركة الغير منتظمة فى سمة واحدة رئيسية هى الاعتماد على التنسيق بين عنصر الايقاع وعنصر التوازن وعنصر التوافق . فارتطام القدم بالأرض فى ايقاع منتظم — كما تتطلب بعض الرقصات — يشترط توازن الجسد وتوافق حركة اعضائه ، فإذا اختل هذا التوازن واضطرب هذا التوافق انعكس ذلك على الفور على الإيقاع وأخل به .

ويرتبط التوازن الجسدى هنا بالتوازن النفسى فى تحقيق سلامة الايقاع والدليل على هذا أن اختلال ايقاع النطق واختلاطه — على سبيل المثال — يرد فى معظم الأحوال الى مجموعة من العوامل النفسية والجسدية .

وقد أفصح شكسبير عن وعيه بالاعتماد المتبادل بين عنصرى التوازن النفسى والجسدى فى مسرحية عطيل ، فحين يصاب عطيل فى قمة معاناته بنوبة من التشنج الجسدى يختل ايقاع حديثه ومنطقه ويصاب بما يشبه الانهيار اللغوى . اسمعه يقول :

« لست أرتجف بسبب ألفاظ بعينها ـــ هراء ! أنف ، أذنان وشفتان . أيعقل هذا ؟ اعترفى . المنديل . أيتها الشيطانة ! »

(عطيل الفصل الرابع ـــ المشهد الأول . أبيات ٤٢ ـــ ٤٣)

وحين يسقط عطيل فاقدا وعيه بعد هذه الكلمات يدهمنا احساس رهيب بالتباين الفادح بين ما آل اليه وبين ثقته بنفسه فى البداية وقدرته البطولية فى السيطرة على المواقف وعلى فرض سطوته على أرضه .

ويعود بنا الحديث هنا الى مسألة العلاقة بين المؤدى وبين أرضه وهى العلاقة التى تعرف عادة باسم علاقة « الارتكاز » فى المكان (centring) . فالمؤدى ـــ على المستوى الشخصى وفى إطار الدور الذى يؤديه ـــ يبدأ بتكوين علاقة بين الأرض التى يقف عليها وبين مركز الحركة فى جسده ثم يجسد هذه العلاقة على المستوى النفسى بحيث تتحول علاقة الارتكاز الجسدى فى المكان الى علاقة ارتكاز نفسى أيضا .

وقد يتطلب منه الدور بعد ذلك أن يفقد توازنه الجسدى والنفسى ، فيشرع فى إفساد علاقة الارتكاز الجسدى والنفسى عن عمد (decentring) . ويتجلى فقدان التوازن عادة فى الخطوات المتعثرة والمشية المترنحة ويشى دائما بالضعف والانهيار . فأنطونيو يركب متن العالم فى بداية أنطونيو وكليوباترة وكأنه عملاق ضخم يتوسط أرضه فى ثبات . لكنه ينهار فى النهاية حين يفقد علاقة التوسط هذه ونراه يُرفع بالحبال فى الهواء وكأنه جوال من القمح ! ولهذا ينبغى على الممثل الذى يضطلع بهذا الدور أن يجد وسائل نفسية وبدنية تجسد هذا التحول البدنى والنفسى المزدوج فى الشخصية .

جدلية الحركة الواعية والحركة اللاواعية

نتشكل الحركة المسرحية فى معظم الأحيان أثناء التدريبات المسرحية ولهذا تبدو لنا حركة واعية صرفة . ومن ثم فقد جرى العرف على اعتبار الارتجال الحركى وسيلة من وسائل الوصول الى مستوى اللاوعى والنفس الغريزية فى عملية الأداء . ويتطلب أداء الحركة اللاواعية من الممثل جهدا مضنيا وتدريبا شاقا ـــ كما تعرف كل

ممثلة تصدت لأداء مشهد ليدى ماكبث وهى تمشى فى نومها فقد اشتهر هذا المشهد فى الأوساط المسرحية بصعوبة أدائه واقناع المتفرجين بمصداقيته . ورغم ذلك فإننا نخطىء إذا تصورنا أن التدريبات المسرحية تنفى اللاوعى تماما عن ساحة الأداء ، فتدريب الممثل على الحركة المسرحية لا يعنى أنه ينفذها أثناء العرض بصورة واعية تماما . وذلك أولا : لأن وجود الجمهور أثناء العرض يمثل ضغطا نفسيا على الممثل ويخلق درجة من التوتر تدفعه الى استلهام أنماط حركية أخرى كامنة فى اللاوعى يوظفها بصورة مكملة لبنية الحركة التى استوعبها أثناء التدريبات . وثانيا : أن الصدفة أو الأحداث العارضة ، أو لحظات الإلهام المفاجئة كثيرا ما تلعب دوراً فى تغيير الحركة المرسومة أثناء العرض مما يؤثر فى مسار المشهد وتأثيره ، وقد يتزايد أثر هذا التغيير العفوى ويمتد الى بقية أجزاء العرض فى صورة تراكمات دلالية وشعورية . ولا ينبغى أن يدهشنا هذا فالممثل لا يفقد ذاته تماما على خشبة المسرح ويتعرض فى كل لحظة لمثيرات ومؤثرات مختلفة تتدخل بدرجة ما فى تحديد حالته السيكولوجية ومن ثم فى تفسيره للدور وأدائه له .

جدلية الحركة الإرادية والحركة اللاإرادية

تتجلى العلاقة بين الفعل الإرادى والفعل اللاإرادى بصورة واضحة ومألوفة فى زلات اللسان اللغوية أكثر منها فى مجال الحركة . ورغم ذلك يمكننا أن نرصد مثالاً أو مثالين للحركة اللاإرادية التى تفضح مكنون النفس وتبعث على الألم أو السرور . ففى مسرحية الليلة الثانية عشرة يقدم لنا مالفوليو مثالا نموذجيا للزلة الحركية الفكهة الفاضحة . فحين تنطلى عليه خدعة ماريا ويظن أن سيدته أوليفيا تهواه سراً ، ينطلق خياله الى المستقبل بعد أن قرأ الخطاب المزيف الذى ألقى فى طريقه ، ويتصور نفسه سيدا للقصر ، لكنه يأتى بحركة تلقائية تفضح طبيعة الخادم المتأصلة فيه حين يقول :

« وسوف أقطب حاجبى ، وقد أملأ ساعتى ، أو ربما داعبت بأصابعى جوهرة ثمينة » ..

(الفصل الثانى ــ المشهد الخامس ــ أبيات ٥٥ ــ ٥٧)

فالعبارة هنا تتضمن إشارة تلقائية الى الساعة التى تنظم عمله والى سلسلة وظائفه

كخادم ، وهى إشارة تسخر من كل أحلامه المتخيلة وتنفيها . وفى المسرحيات والقصص البوليسية تمثل الحركات أو اللزمات الحركية اللاإرادية مفاتيحا هامة تساهم فى الكشف عن حقيقة المجرم .

الصوت

جدلية الصوت والصمت

ينقسم الصمت فى العرض المسرحى الى نوعين : الصمت المحايد والصمت المعبر . فصمت الجمهور عند اطفاء الأنوار قبل رفع الستار صمت محايد لا يحمل دلالة خاصة ، ويختلف تماما عن فقرات الصمت المشحونة التى قد تتخلل العرض والتى تأتى بأثر فريد فى قوته . وتتجلى قوة الصمت التعبيرية الفريدة فى أروع صورها فى الموسيقى حين يوظفها المؤلف عن وعى كما يفعل باخ فى قداسه من مقام سى الصغير . ورغم ذلك فالعرض المسرحى يتميز عن الموسيقى بقدرته على توظيف قوة الصمت فى أشكال عديدة منوعة .

ولعل أشهر كاتب مسرحى وظف الصمت بنائيا فى مسرحه هو هارولد بنتر فهو يبنى أعماله حول وقفات طويلة تتخلل الحوار فكأن هذه الوقفات هى قوالب الطوب التى يشكل بها معماره الدرامى . انظر الى هذه الفقرة من مسرحية العودة الى البيت :

« (يدخل لينى الحجرة من خلفية المسرح على اليسار وهو يرتدى بيجامة وروبا ثم يتوقف ويتأمل تيدى . يلتفت تيدى ويراه)

(وقفة)

تيدى : أهلا لينى .

لينى : أهلا تيدى .

(وقفة)

تيدى : لم أسمعك تنزل السلم .

لينى : لم أنزل السلم .

(وقفة) »

(العودة الى البيت ــ الفصل الأول) [٣]

ويبين هذا المقتطف لماذا أصبحت « الوقفة » والصمت المتعمد علامة مميزة على أعمال بنتر .

وفى مسرحية موت دانتون ترد فقرة من أقوى فقرات الصمت الدرامى فى المسرح ، وهى الفقرة التى تتوسط المشهد القصير الوحيد الذى يغادر فيه دانتون باريس ، فالصمت هنا مشحون بالألم والعذاب ويبدو وكأنه نهائى وأبدى :

« دانتون : لن أذهب أبعد من هذا . لن أكسر الصمت بلغو الخطوات وأزيز الأنفاس .
(يجلس . وقفه)
أخبرنى شخص بمرض يدمر الذاكرة . لابد أن الموت يشبه هذا المرض » .
(الفصل الثانى ــ المشهد الرابع) (٤)

وهكذا يحول بوشنر صمت دانتون وسكونه الحركى الى مركز الحدث الدرامى كله . ويرتبط الصمت بالموت كما يذكر دانتون ، بل انه رمز دال عليه ، فها هو هاملت يعلن موته بعبارة غامضة تقول : « ولا يتبقى سوى الصمت » ، وفى المقابل تعلن هيرمايانى فى حدوتة الشتاء عودتها للحياة عن طريق الحديث . وكما يرتبط الصمت بالموت ، يرتبط الموت أيضا ارتباطا استعارياً برحيل الممثل عن خشبة المسرح وغياب صوته .

وعادة ما يفرض الصمت على الحراس مثل ترويلاس الذى يحرس المعسكر اليونانى فى ترويلاس وكريسيدا ، أما بولونياس الذى يختبىء فى صمت ليحرس جرترود فيدفع حياته ثمنا لصيحة يطلقها حلف الستار . ولعل أبلغ المشاهد المسرحية التى تصور حارساً يخرق الصمت هو المشهد الرهيب الذى تؤديه كاترين البكماء فى مسرحية الأم شجاعة . فحين تعلم كاترين أن الجيش الامبراطورى يوشك أن ينقض بغتة على مدينة هل البروتستانتية ، تقفز على الفور فوق سطح كوخ على طرف المدينة وتبدأ فى قرع الطبول لتحذر أهلها .

« (تجلس كاترين على السطح وتخرج طبلة من تحت مريلتها وتأخذ فى قرعها)
الفلاحة : يا إلهى ! مذا تفعل هذه الفتاة ؟

الفلاح : لقد جنت .
الفلاحة : ارغمها على النزول فوراً ..
(تشخص كاترين ببصرها بعيدا الى المدينة وهى مستمة فى قرع الطبلة) » [٥]

وهكذا تتحول الطبلة الى الصوت الذى افتقدته كاترين طول حياتها . وقد وظفت الكوميديا الصمت أيضا وشحنته بدلالات ساخرة وفكاهية ، فقد استخدمه الفنان الكوميدى الشهير هاربو ماركس فى بناء شخصيته الكوميدية المعروفة ، ووظفه بن جونسون من قبله توظيفا ذكيا منوعاً فى مسرحيته المرأة الصامتة من خلال شخصية ميوت أى الصامت ، فها هو موروز الذى يمقت الضوضاء يخاطبه قائلا :

« موروز (الى ميوت) جاوبنى بالصمت لا بالكلام إلا إذا كان الأمر مختلفا
(يحرك ميوت رجله) ـــ عظيم ...
جاوبنى بقدمك فقط إلا إذا كان الأمر مختلفاً ، فإذا كان الأمر مختلفا ، هز رأسك أو كتفيك » .
(الفصل الثانى ـــ المشهد الأول) [٦]

وحين يفشل ميوت فى التعبير عن مقصده بالحركة يستشيط موروز غضبا ، ثم يعود ميوت ليحادثه كلاماً . ويمهد هذا المشهد لظهور المرأة المعجزة التى لا تتحدث أبداً والتى يتضح لموروز فيما بعد انها ليست صامتة ، بل وليست مرأة أيضاً .

جدلية الصوت الطبيعى والصوت الآلى

تشتمل جدلية الصوت والصمت على ثنائية أخرى متعارضة هى ثنائية الأصوات الطبيعية والأصوات الآلية . فالصوت البشرى وغيره من الأصوات الطبيعية ـــ مثل نباح الكلاب ، وتغريد الطيور وصوت الريح والمطر وقصف الرعد وغيرها ـــ كل هذه الأصوات تشكل وحدة تقف على طرف النقيض من الأصوات التى تصدر عن الآلات والأدوات . وفى عملية الأداء الموسيقى تتحد الطبيعة مع الآلة فى صيغة جمالية جديدة تجمع بين المهارة الانسانية فى استخراج الأصوات من الآلة وبين تكوين الآلة بطاقاته الصوتية الكامنة . ورغم ذلك ، لا يزال الصوت الآلى يمثل فى كثير من الأحيان عنصراً دخيلًا وغريبا على العالم الطبيعى ومصدر خوف وتوجس .

ويرجع السبب فى ذلك الى طبيعة الصوت الآلى من ناحية والى درجة ارتفاعه من ناحية أخرى . وقبل اختراع وسائل التسجيل كانت كل الأصوات بما فيها الأصوات الصادرة عن الآلات تبث مباشرة ، ورغم ذلك ، فقد استخدم الانسان الآلات والوسائل الآلية منذ القدم ليخلق مؤثرات صوتية طبيعية مثل تغريد الطيور وصوت الرعد والمطر .

أما الآن فقد جرى العرف على تسجيل الأصوات اللازمة لمصاحبة العرض قبله ثم بثها آليا أثناءه ــ بما فى ذلك الأصوات التى يمكن أداؤها أداءً حيا مثل الأغانى . ومما لا شك فيه أن عامل توفير الجهد والنفقات قد لعب دوراً كيراً فى إرساء قواعد هذا التيار ورغم ذلك علينا أن نحذر منه فقد يؤدى بمرور الوقت الى إهمال العديد من مهارات الأداء الحى فى فن الممثل . فوظيفة الميكروفونات وأجهزة الصوت الحديثة هى خدمة الممثل ومعاونته وليست اغتصاب مكانه الذى يشكل المحور الجمالى للعرض المسرحى .

جدلية الأصوات المضخمة والأصوات الغير مضخمة

تتعقد جدلية الأصوات الآلية والأصوات الطبيعية بدرجة كبيرة حين يلجأ المؤدى الى الوسائل الآلية لتضخيم الصوت . وقد أثار استخدام هذه الأجهزة جدلا كبيرا وانقسمت آراء الممثلين حولها ما بين مؤيد ومعارض ، ففريق منهم يحبذ استخدامها بدعوى أنها تيسر الالقاء للمؤدى والسماع للمتفرج وتوفر على الجانبين جهدا وتوتراً لا طائل من ورائه ، وفريق ينتقدها بشدة لأنها تحول الصوت الحى الى أحد المؤثرات الصوتية المصنوعة وتجعل من مهندس الصوت الفنان الحقيقى فى العرض بدلا من الممثل . وتسرى هذه الانتقادات أيضا على موسيقى الشباب الحديثة فى الغرب مثل موسيقى « البوب » و« الروك » ، فهى موسيقى تعتمد جوهرياً على أجهزة التكبير وبراعة الهندسة الصوتية . لكن الحال يختلف هنا ، فحفلات موسيقى « البوب » و« الروك » يؤمها جمهور هائل مما يجعل الاستغناء عن أجهزة تكبير الصوت ضربا من العبث . أما فى المسرح فقد اتخذ الأمر شكل الانقسام الحاد والتوازن الحساس بين طرفى الجدلية : فتحت تأثير موسيقى

« البوب » أصبحت الأجزاء الغنائية فى المسرحيات الموسيقية تقدم من خلال أجهزة تضخيم الصوت ، بينما يدور الحوار العادى بالصوت الطبيعى . وغنى عن الذكر أن هذا الانتقال المفاجىء والمتكرر من الصوت المضخم الى الصوت الطبيعى يسبب للمتفرج إزعاجا وارباكاً شديداً . وتتسبب الصوتيات الرديئة فى العديد من المسارح الحديثة فى لجوء الممثلين الى أجهزة تكبير الصوت ، بل وتجعل منها ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها . لكن هذا العامل قد يتحول أيضا الى عذر مريح يستخدمه الممثل لتبرير أهماله لمهاراته الصوتية ــ رغم أن هذه المهارات تشكل عنصرا رئيسيا وهاما فى فن الأداء حتى وإن استخدم الممثل مكبرات الصوت .

ويطرح الأداء الأوبرالى مشكلة مماثلة : فالصوت البشرى هنا لا يعتمد على معونة آلات التكبير ، ولذا يواجه المغنى خيارين : إما أن يخاطر بإجهاد صوته ليصل الى الارتفاع المطلوب وإما أن يخاطر برشاقته فيزيد من وزنه وحجمه ليوفر لصوته مجال الرنين الصوتى الذى تتطلبه الأدوار البطولية . لكن هذة الأدوار قد تتطلب مظهراً مخالفاً . وهنا تبرز مشكلة التناقض بين الأداء الصوتى المقنع والمتميز والمظهر الشكلى المتنافر مع الشخصية المفترضة فى العمل ، فنرى مغنيات بدينات يؤدين دور برنهيلده ــ بطلة أوبرا سيجفريد التى يفترض فاجنر أنها فتاة جميلة رشيقة ، ونرى رجالاً فى منتصف العمر ، ذوى كروش منتفخة يضطلعون بأدوار التينور التى تفترض شبابا فى مقتبل العمر . ولا تبرز هذه المشكلة بالطبع حين نستمع الى الأوبرا فقط ، لكنها تلح علينا حين نشاهدها . ولذا قد يكون من الأفضل أن تلجأ الأوبرا الى مكبرات الصوت بدلا من أن تعرض المتفرج لهذا التنافر الصارخ بين الصوت والمظهر الشكلى للمؤدى ــ رغم توافق الأداء الصوتى البحت مع الشخصية . ولقد أثبتت لنا الأوبرات التلفزيونية صحة هذا الرأى فقد استطاع جهاز التلفزيون أن يزلل ببساطة مشكلة وصول الصوت الى المتلقى وبهذا حقق التوافق بين مظهر المغنى ودوره دون أن يضحى بدقة وجمال الأداء الصوتى .

جدلية الصوت اللغوى والصوت الغير لغوى

يعد توظيف الجهاز الصوتى لإنتاج اللغة وتوصيلها من أعقد المهارات البشرية التى طورها الانسان . ورغم وجود فن التمثيل الصامت ، تمثل هذه المهارة أرقى الأدوات فى جعبة المؤدى وأكثرها تنوعاً وأغناها تركيبا . فاكتساب اللغة يتطلب عملية إدراكية مركبة تنتظم قواعد النحو والصرف وتركيب الجملة والدلالات السيكولوجية والسوسيولوجية للكلمات ومواقف استخداماتها ، كما أن اصدار الأصوات الواضحة المنوعة يشكل عملية نفسية / عضلية شديدة الرهافة . ولا يحتاج المؤدى عادة الى التبحر فى فهم هذه العمليات وآلياتها حتى يستطيع أن يوظفها . لكن عليه أن يدرك حقيقة هامة ، وهى أن الانسان « يقاس » بصوته ، ومن ثم عليه أن يهتم اهتماماً خاصا بالمهارات الصوتية وأن يجيدها إجادة تامة .

وتتجلى المهارة اللغوية فى ثلاثة جوانب : الجانب السيكولوجى والجانب التعبيرى / العاطفى والجانب الإدراكى . وتستغرق إجادة كل جانب من هذه الجوانب وقتا طويلا يتحدد وفق المهارات الجسدية لكل منا ، فقبل أن نكتسب المهارة اللغوية علينا أن نتعلم أولا كيف نستخدم التنفس والأحبال الصوتية والفم واللسان لاصدار الأصوات ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى علينا أن نتعلم كيف نربط بين الأصوات ونغماتها وبين دلالاتها . وتعالج كل لغة مشكلة الربط بين الأصوات والمعانى بطريقة مختلفة ، بل وقد يختلف التركيب الصوتى للكلمة الواحدة اختلافا كبيرا داخل اللغة الواحدة نفسها . فإجادة اللغة الانجليزية الرسمية والتمرس بنظام صوتياتها لا يضمن للفرد القدرة على فهم كل اللهجات المستخدمة فى الجزر البريطانية . لكن اللغة ليست فقط عملية توليد الأصوات . إنها أيضا عملية تفاعل معقد بين الصوت والصمت ، فالصمت أو الوقفات بين الأصوات تتيح للسامع أن يميز بين الكلمات وأن يدرك نهاية الجمل والعبارات ، وأن يدرك نغمة الصوت ودلالتها وأن يملأ أى فجوات معجمية أو تركيبية تتخلل حديث المتكلم . وتتصل المهارة اللغوية أيضا بالقدرة على استخدام الوجه والجسد كعوامل مساعدة ومكملة للتعبير ، فكثيرا ما

يعتمد نجاح التواصل اللغوى على التعبير الجسدى جنبا الى جنب مع التعبير الصوتى

المهارات الإدراكية ونظرية الاتصال

يتطلب التواصل بين شخصين ، ومن ثم بين المؤدى والجمهور الى عدد من الشروط الواجب توافرها ، أولها بالطبع أن يستطيع كل من الطرفين رؤية أو سماع الآخر . ومثاليا ينبغى أن يتحدث الطرفان نفس اللغة وأن يشتركا فى نفس الفرضيات عن دلالات الكلمات المستخدمة ، كما ينبغى أن تتوافق أنظمتهما الإشارية والإيمائية الواضحة والدقيقة . وقد تتوفر هذه الشروط ولا يتحقق التواصل الكامل إذ قد تتدخل عوامل تعوق عملية التواصل أو تحيد بها عن مسارها ، وتسمى هذه العوامل المعوقة فى نظرية الاتصال « الضوضاء » أو « الشوشرة » (noise) . وتشير الكلمة الى العوائق التى قد تضعف من قوة الإشارة العلامية (signal) أو تعترض مسارها . ونعنى بالاشارة العلامية شفرة المعلومات التى يبثها طرف الى آخر .

إن التواصل بين طرفين يقتضى تحويل الرسالة الى شفرة تتخذ شكل الاشارة العلامية الصوتية أو الحركية . وبعد ذلك تأتى مهمة بث وأرسال الإشارة العلامية . وفى حالة العرض المسرحى يستخدم المؤدى البشرى صوته فى بث الإشارة العلامية عبر الموجات الصوتية التى يولدها كما يستخدم جسده أيضا فيرسل عن طريق الضوء صوراً حركية الى عين المتفرج . وبعد ذلك تأتى مرحلة الاستقبال ، فالتواصل لا يكتمل إلا حين يتلقى الإشارة شخص يستطيع أن يفك الشفرة المتضمنة فى الإشارة العلامية ، وأن يحول المعلومات التى تصل الى عينه وأذنه الى رسالة متسقة .

لكن التواصل المثالى لا يتحقق أبدا فى العرض المسرحى . فمهما أنفق المرسل / المؤدى من جهد فى دقة التعبير ووضوحه ، وحتى وان توفرت للعرض أفضل الصوتيات وأفضل ظروف الرؤية ، يظل عامل « الشوشرة » خطراً قائما وحتميا فى كل الأحوال . ولهذا يعمد كثير من الكتاب المسرحيين المدركين لآليات عملية الاتصال الى استغلال عامل « الشوشرة » استغلالاً واعيا وتحويله الى عنصر فى فن

الأداء ، فيوظفون حيلًا لغوية مثل التورية اللفظية واللبس اللغوى لخلق درجة من البلبلة المقصودة والحيرة إزاء المعنى لدى المتفرجين . وفى هذه الحالة تدفع البلبلة المتفرجين الى الانتباه وبذل جهد مضاعف فى تفسير ما يرونه وما يسمعونه ، وتصبح عملية استخلاص المعنى مهمتهم بالدرجة الأولى وهذا ما عبر عنه شكسبير صراحة مراراً وتكراراً وخاصة فى عنوان مسرحية كما تحب . وبعيدا عن هذه « الشوشرة » المقصودة ، قد تتخلل العرض مستويات أخرى من « الشوشرة » العشوائية ـــ مثل سعال بعض المتفرجين أو ضوضاء قطارات الأنفاق وهى تمر تحت المسرح أو انهيار بعض أجزاء الديكور .. الخ . إن كل هذه الأحداث العارضة تؤثر فى وصول الإشارة العلامية المرسلة الى الجمهور وتدفعه الى أعمال عقله فى تعويض النقص فى المعلومات المرسلة ليه .

وفى الواقع ان الفجوات التى تتخلل عملية الاتصال فى العرض المسرحى بسبب « عوامل الشوشرة » ما هى إلا صور حادة من الفجوات التى تتخلل أى عملية اتصال ، فالتواصل والتفاعل البشرى يعتمد فى كل الأحوال على قدرة المتلقى للرسالة على تعويض الفاقد منها أثناء عملية الارسال وذلك عن طريق عمليات استنتاج مركبة . وفى المسرح ينخرط المتفرج فى عملية استنتاج مستمرة ، فالجملة مهما كانت بسيطة تحتمل عددا كبيرا من التفسيرات وعليه أن يختار من بينها المعنى المرجح والمحتمل ثم أن يقوم بعد ذلك بإكمال سياق الإشارة العلامية بمعلومات مساندة ومكملة يستقيها من مخزون خبراته وذكرياته ـــ ولما كان هذا المخزون يختلف من شخص الى آخر فإن عملية إكمال الاشارة العلامية ستختلف من شخص الى آخر ولو بدرجة هامشية .

وعلى ذلك ، فعبارة كورديليا : « ماذا ستقول كورديليا ؟ سأحب وألزم الصمت » لا يتحدد معناها من خلال تفسير الممثلة لها والطريقة التى تختارها لأدائها فقط ، بل يعتمد أيضا على تقبل المتفرج لهذ التفسير أو رفضه له ، وقد يعيد المتفرج تفسير الجملة بصورة مخالفة تماما إذا أحس بنقص أو خطأ فى عملية الارسال . ويضع هذا الدور الإيجابى للمتفرج فى عملية التفسير عبئاً كبيراً على المؤدى ، فاحتمال

مقاومة المتفرج لتفسير الممثل احتمال قائم أبداً ، ولهذا يسعى الممثل جاهداً للتوصل الى أسلوب فى الأداء يحمل مثل النص المكتوب إمكانات دلالية متعددة أى يحتمل التفسير بطرق مختلفة . وفى هذا الأسلوب يوحى المؤدى بتفسيره للمشهد والأحداث دون تقييد أو الزام تاركاً للمتفرج مساحة واسعة للتفسير والتخمين والاكمال .

عملية الاتصال فى العرض المسرحى

114 *Performance*

PERFORMING AS COMMUNICATION

PERFORMER (TRANSMITTER)
MESSAGE (PERFORMANCE INTENDED)
DELIBERATE NOISE (PUN, IRONY, AMBIGUITY)
ENCODING
SIGNAL
BACKGROUND NOISE
EXPRESSION
VISION
SOUNDS (INC WORDS)
GESTURE/ MOVEMENT
RECEIVER (AUDIENCE)
INFORMATION (PERFORMANCE RECEIVED)
INFERENCE (COMPENSATION FOR NOISE)
DECODING
SIGNAL
HEARING
BACKGROUND NOISE

وتتأثر عملية الاتصال بالأنماط السيكولوجية والسسيولوجية التى تنظم سلوك المتحدث ، فطبقته الاجتماعية ودرجة تعليمه وثقافته وعقيدته وسنه وغير ذلك من العوامل ستؤثر بالضرورة فى اختياره للكلمات وبنائه للجمل . وقد أدى هذا الاتساق بين المتحدث ولغته الى ظهور نظرية اللياقة فى نظريات البلاغة والتعبير اللغوى الكلاسيكية بمعنى استخدام الكلمات المناسبة فى الأماكن المناسبة . فالخدم ينبغى أن يتكلموا لغة الخدم والملوك لغة الملوك . أما الرومانسية فقد سعت على النقيض الى ابراز صوت الرجل العادى ، ورغم ذلك تخلفت النظرية الرومانسية كثيرا عن النظرية الكلاسيكية فى مجال المسرح ولم تترك أعمالاً ذات شأن يذكر — وهو أمر غريب يدعو للدهشة والتأمل . وفى الدراسات المعاصرة فى علم اللغويات الإجتماعية ظهر مصطلحان جديدان هما « لغة الفئة الاجتماعية » (sociolect) ولغة الفئة الفكرية (ideolect) ، ويستخدمان فى وصف مجموعة القواعد والتقاليد المعجمية والتركيبية التى تستخدمها فئة تشترك فى نفس الطبقة الاجتماعية أو نفس الأيديولوجية أو التوجه الفكرى .

وقد وظف دافيد ستورى اللغة فى مسرحياته كوسيلة للتعبير عن الحركة الاجتماعية والتسلق الطبقى ، فالعديد من أعماله تصور أطفالاً يرتقون السلم الاجتماعى عن طريق التعليم وينسلخون عن عالم آبائهم وأسرهم فينعكس هذا على لغتهم . فالآباء فى المسرحيات يتحدثون بلهجة أهل الشمال بينما يتكلم الأطفال اللغة الانجليزية الرسمية كما أرست قواعدها جامعة أكسفورد فيبدون للآباء متأنقين متكلفين فى حديثهم .

لكن اللغة لا تشير فقط الى الفئة أو الطبقة الاجتماعية أو إلى الانتماء الفكرى والعقائدى ، بل تفصح أيضا عن الملامح والحالات السيكولوجية ، فالاضطرابات اللغوية قد تكون أول علامات الاضطراب النفسى أو التوتر العصبى كما اثبتت دراسات فرويد الذى أشتهر بهذا الاكتشاف . وقبل فرويد وظف شكسبير الاضطرابات اللغوية كعلامة على الاضطراب النفسى فى مسرحية عطيل فجعل لغة عطيل تصاب بداء الصور الحيوانية تحت تأثير إياجو وهو يدفعه الى الجنون . وفى مسرحية البيت لدافيد

ستورى نجد مثالاً آخر لتوظيف اللغة كمقياس للصحة النفسية ، ففى الفصل الأول يدور الحوار القصير التالى :

« كاثلين : اننى لا أفهمك معظم الوقت . أتدرك هذا ؟

هارى : أجل . ان عملية الاتصال عملية شاقة .

كاثلين : أعد » [٧]

ويعد هذا المثال من أكثر الأمثلة ذكاء فى هذا الصدد وأيضا من أكثرها إثارة للشجن فإجابة كاثلين قد تفسر على أى نحو كما أنها تقف تماما على الخط الفاصل بين الفهم والجنون .

ويعد « المعنى المزدوج » (double entendre) أو التورية اللفظية القائمة على التماثل الصوتى مع أختلاف المعنى أحد المصادر الشائعة للفكاهة اللفظية . وقد وصل الأخوة ماركس بهذا الفن الى درجة الكمال [٨] . وفى مسرحيات أريستوفان نلتقى بعدد من الشخصيات التى تسىء فهم واستخدام صوتيات اللغة ، كما أدخل شريدان الى اللغة الانجليزية كلمة جديدة تعنى سوء استخدام اللغة (malapropism) من خلال شهرة احدى شخصياته الكوميدية وهى مسز مالا بروب التى بزت الجميع بموهبتها فى الخلط بين الكلمات وافساد المعانى .

المهارات النفسية / العضلية :

يتمتع كل صوت بشرى بملامح متفردة لا تتكرر فى غيره مما يجعله غير قابل للتزييف . وهذا يعنى بالضرورة تحديد قدرات الممثل على تقمص شخصية أخرى . فمهما انغمس الممثل فى الدور ومهما تغيرت أدواره وتنوعت يظل صوته علامة دالة عليه حتى وان تميز بمواهب وقدرات ومهارات صوتية فذة مثل جون جليجود أو ريتشارد بيرتون . فنحن نميز صوت جليجود وصوت بيرتون تحت أى شخصية لا بسبب ما يتفوهان به بل من خلال خاصية العمق والرنين التى يتفرد بها الصوتان على اختلافهما .

وعند تحليل الإشارة العلامية التى يصدرها الصوت علينا أن نأخذ فى الاعتبار ثلاثة عناصر : نوع الصوت وطبقة الصوت وحدة الصوت . ويتدخل فى تحديد طبيعة الإشارة العلامية عدد كبير من العوامل هى :

١ ــ اللغة أو اللهجة المستخدمة .

٢ ــ المفردات المستخدمة بعينها .

٣ ــ سن وجنس المتحدث .

٤ ــ درجة توتر المتحدث .

٥ ــ الهدف من إرسال الاشارة العلامية .

٦ ــ مدى الصلاحية الصوتية للمكان الذى يتم فيه الارسال .

المهارات التعبيرية / العاطفية

لقد ميزنا من قبل بين مظهرين من مظاهر استخدام اللغة فى الحديث وهما جانب المهارات الإدراكية ، وجانب المهارات النفسية / العضلية . ويصل التوظيف التعبيرى / العاطفى للغة فى الحديث بين هذين الجانبين ، أى أنه يتوسطهما ويشكل محور استخدام اللغة المتكلمة فى المسرح . فالمتفرج يهتم بالطبع بالحقائق والمعلومات التى تساهم فى دفع الحبكة الى الأمام ، لكن ما يعنيه بالدرجة الأولى هو ردود أفعال الشخصيات تجاه الأخبار والأحداث والمواقف والحالات الشعورية المختلفة وطبيعة انفعالها بها . وينسحب هذا أيضا على ما يسمى بالمسرح الفكرى أو مسرح الأفكار ، فالأفكار ، فى هذه المسرحيات تكتسب أهميتها ودلالتها من قدرتها على التأثير فى الشخصيات على المستوى العاطفى الى جانب المستوى الفكرى . فمشكلة هاملت على سبيل المثال ليست مجرد مشكلة معرفية تنحصر فى التأمل الفكرى لقضية الذنب أو مشكلة الحياة بعد الموت ، بل هى مشكلة وجودية تكمن فى أعماق حياته الشخصية .

وفى منطقة اللغة التعبيرية / العاطفية تبهت الحدود الفاصلة بين الأصوات اللغوية والأصوات الغير لغوية . فالشهقة التى تعبر عن الدهشة ، والصيحة التى تعبر

عن الرعب أو الألم او الفرح وغيرها من الأصوات المعبرة تدخل تحت باب الأصوات الغير لغوية لكنها تكتسب دلالاتها من السياق اللغوى الذى ينتظمها مع غيرها من الأصوات وقد تتفوق فى قوة تعبيرها وأثرها الدرامى عن اللغة المتكلمة نفسها . ففى مشهد التمثال فى مسرحية **حدوته الشتاء** مثلا ، يلمس ليونتيس تمثال هيرمايانى ويتوقع أن يجده بارداً ثم يشهق فجأة ويصيح : « أوه ! إنه دافىء !) فتخلق هذه الشهقة لحظة درامية مزلزلة تعد من أقوى اللحظات الدرامية فى ربرتوار المسرح وهى أحبها الى قلبى قاطبة . ويبدو أن شكسبير قد وجد فى حرف « أوه » (O) الدائرى الذى يشبه مسرحه والكرة الأرضية ويعبر عن الدهشة فى آن واحد أبلغ وأبسط تلخيص لهدف المسرح وغايته .

ويمثل قرع كاترين لطبلتها فى **الأم شجاعة** نموذجا كلاسيكيا لاستخدام الأصوات الغير لغوية فى إرسال ما يعادل الرسالة اللغوية ، وهى هنا التحذير . والى جانب هذا يستخدم المسرح أنواعاً أخرى من الأصوات المنطوقة المعبرة التى تدخل تحت باب الأصوات الغير لغوية رغم أنها تصدر عن بشر وذلك لانها لا تستخدم كلمات مفهومة . وتساهم هذ الأصوات عادة فى خلق السياق الملائم للعمليات اللغوية الدائرة على خشبة المسرح ، وتتنوع ما بين الصيحات الغوغائية التى تقنع بروتس (فى المشهد الثانى من الفصل الأول فى **يوليوس قيصر**) بالانضمام للمتآمرين فتثبت تفوقها على كل حجج كاسيوس وبين الترنيمات الصوتية المتكررة التى لا تعنى شيئا والتى ترد فى العديد من الأغنيات مثل « تيرا لالالا) وما شابهها .

جدلية الأصوات الايقاعية والأصوات غير الايقاعية

يخدم الايقاع فى اللغة هدفين محددين : فهو أولاً يساعدنا على تذكر المعلومات والنصوص خاصة حين تعاونه وسائل أخرى مثل السجع أو القافية أو تشابه وتجانس الأصوات أو اشتراك الكلمات فى الحروف الأولى . وثانيا ، يساهم الايقاع فى تبديد الاحساس بالمشقة والتعب أثناء العمل عن طريق محاكاة ايقاعه فى الأناشيد

والأغنيات المصاحبة له . ففى مرحلة تعلم اللغة نلحظ أن الأطفال يحفظون النصوص التى تتميز بالإيقاع الواضح مثل الأغنيات أو إعلانات التلفزيون المسجوعة أسرع مما يستوعبون اللغة اليومية ذات الايقاعات العشوائية المتغيرة . كما نلحظ أن السير فى طابور بخطوة منتظمة لمسافة ٢٥ ميلا أسهل بكثير على الانسان من قطع نفس المسافة وحيداً . ولا يجد الممثلون عادة صعوبة كبيرة فى حفظ المقاطع الطويلة المنظومة ويجدون ذلك أسهل من حفظ المقاطع الطويلة النثرية .

ولا تخلو اللغة عموما من الإيقاع سواء كانت نثرا أو شعرا ، لكن العرض المسرحى يميز بصورة واضحة بين اللغة المنظومة التى تتبع أنماطا إيقاعية واضحة متكررة وبين اللغة النثرية ذات الايقاعات غير المنتظمة . وكان جون درايدن أول من لاحظ أن اللغة الانجليزية تميل بطبيعتها الى إيقاعات بحر « الأيامب » الذى استخدمه شكسبير فى مسرحياته وسوناتاته .

والطبيعة هى المصدر الأولى للإيقاع ، فدقات القلب هى أصل معظم الأنماط الإيقاعية الثنائية ، مثل النمط الإيقاعى للتفعيلة فى بحر الأيامب . لكن الإيقاعات الطبيعية تتنوع ولا تقتصر فقط على الوحدات الثنائية ، فالخيول حين تركض على سبيل المثال تصدر إيقاعات تشكل أنماطا ثلاثية مثل نمط التفعيلة فى بحر « الأنابيست » أو بحر « الداكتيل » ، وهما بحران يردان كثيرا فى النثر المسرحى وكذلك فى المسرحيات الشعرية . وتولد هذه الإيقاعات الثلاثية عادة إحساساً بالسرعة والحيوية اللاهثة .

وحين ننتظم الايقاعات فى وحدات تتولد بحور الشعر التى تتشكل من وحدات أصغر هى التفعيلات التى تكون البيت الشعرى . وأكثر البحور تردداً وشيوعاً فى اللغة الانجليزية هو بحر الأيامب الخماسى الذى يتكون البيت الشعرى فيه من خمس تفعيلات ثنائية الايقاع . ويستخدم شكسبير أحيانا بحر الأيامب الثلاثى والرباعى فى المواقف التى تعبر عن الخفة والتلون ـــ مثل حديث إيريال فى مسرحية العاصفة فى المشهد الأول من الفصل الخامس (أبيات ٨٨ الى ٩٤) ـــ كما نجده يمزج بين

البحور أحيانا . أما الدراما الفرنسية الكلاسيكية فكانت تستخدم بحر « الهكساميتر » السداسى التفعيلة والذى يشى بالجدية والوقار .

وفى العصور الوسطى كان البيت الشعرى لا يلتزم ببحور بعينها بل يعتمد على النبر وتكرار الحروف الأولى فى بعض الكلمات ، ويتخذ شكل الشطرين المتوازنين . وقد استخدم ت.س. اليوت هذا الاسلوب القديم بنجاح كبير فى مسرحية جريمة قتل فى الكتدرائية وقدمه فى صيغة جديدة معاصرة .

ويساعد النظم الممثل فى صياغة أسلوب القائه وتحديد وقفات التنفس ونغمات الصوت . فالبيت الشعرى ينتهى عادة بوقفة تتيح له التنفس دون قطع تدفق الإلقاء ، ويستطيع الممثل المتمكن أن يلقى ثمانية أبيات من بحر الأيامب الخماسى دون التوقف لالتقاط الأنفاس إذا اضطره الأمر . لكن الالقاء الشعرى لا يتطلب هذا الجهد من الممثل عادة ، فوحدات الالقاء المألوفة تتراوح فى العادة بين بيتين وأربعة أبيات تسمح بالتنفس بعدها .

ويحاول الشعراء أحيانا اضفاء قدر من التنوع على الايقاع من خلال ربط الأبيات بعضها بالبعض نحويا مما يضطر الممثل الى عدم التوقف فى نهاية البيت . وتساهم هذه الوسيلة فى كسر ما أسماه إزرا باوند « بقيد طغيان بحر الأيامب » كما يساهم فى تبديد الشعور برتابة الايقاع المتكرر المنتظم لدى المستمع . وقد استخدم بن جونسون هذه الوسيلة بنجاح فى المشهد الافتتاحى من مسرحية فولبونى أو الثعلب فربط الأبيات نحويا بعضها بالبعض وجعلها تتدفق دون توقف حتى نهاية المقطع الطويل الذى يبلغ عشرة أبيات . ويضفى هذا التدفق عادة على الكلمة التى تنهى الخطاب قوة خاصة . ومن اليحيل الأخرى التى يلجأ اليها الشعراء المسرحيون لتنويع الايقاع حيلة الوقفة التى تتخلل البيت الشعرى ويفرضها البناء النحوى للجملة . وقد يلجأ الشاعر أيضا إلى إضافة مقطع زائد الى المقاطع المحددة فى البحر المستخدم ، وقد يغير النبر فى التفعيلة المستخدمة فى بعض المواضع فيضع المقطع المنبور أولا بدلا من المقطع غير المنبور فى تفعيلة « الأيامب » مثلا كما يفعل

شكسبير فى البيت الأول من مناجاة هاملت الشهيرة « أكون أولا أكون ــ هذا هو السؤال » ، وفى هذا البيت أيضا يستخدم شكسبير حيلة الوقفة التى تشطر البيت الى شطرين فيجسد فى ايقاع البيت حيرة هاملت الوجودية . ويستطيع الممثل أيضا أن يضيف الى تنوع الايقاع فى هذا البيت عن طريق الالقاء ، فقد يتوقف بعد كلمة « أكون » ، وقد يختار أن يؤكد كلمة « هذا » أو كلمة « السؤال » بصورة خاصة . وتساهم حيل وأساليب تنويع الإيقاع الشعرى عادة فى الاقتراب بالشعر من ايقاع الحديث العادى فيبدو طبيعيا وغير متكلف دون أن يفقد حيويته الموسيقية . وقد مزج شكسبير الشعر بالنثر فى مسرحياته ، وكان فى البداية يقصر استخدام النثر على حديث الشخصيات التى تنتمى الى الطبقة الدنيا لكنه تطور فيما بعد وتوصل الى صيغ منوعة تمزج الشعر بالنثر مزجا لا تحده الاعتبارات الطبقية . أما إبسن فقد تحول عن الشعر المسرحى تماما فى منتصف حياتة الأدبية وكانت حجته فى هذا أن النثر أصعب من الشعر مما يؤكد فوائد النظم بالنسبة لكل من الكاتب والمؤدى .

فالنظم هو الوسيط الرئيسى بين الالقاء والموسيقى من ناحية وبين الإلقاء والحركة من ناحية أخرى . فالإلقاء الشعرى هو الخطوة الأولى نحو الإنشاد الغنائى ، والايقاع يفضى بصورة طبيعية الى الرقص وذلك لأن البنية التشكيلية فى كل من الشعر والرقص تشترك فى مبادىء إيقاعية متماثلة . ولقد أثبتت التجربة فى خبرتى الخاصة أن الحركة تيسر للممثل التمكن من مبادىء الالقاء الشكسبيرى أكثر من الشرح المفصل لبنية وتقنيات بحر الأيامب ، فالحركة تجسد ببساطة المنطق الذى يحكم مفهوم الايقاع .

جدلية الأصوات الواعية والأصوات الغريزية :

تهدف اللغة فى معظم الأحيان إما الى نقل المعلومات أو الى تحقيق غرض ما . لكن الأصوات البشرية تتضمن أيضا بعداً تعبيرياً غريزياً لا يمكن تجاهله ، وهو البعد الذى يتجسد على سبيل المثال فى شهقة الدهشة التى تصدر عن ليوتنيس فى مسرحية حدوته الشتاء كما ذكرنا آنفا . فالأصوات الغريزية تصدر عن الانسان دون

قصد إذا تعرض لحادث مفاجىء . وتشكل ردود الأفعال الصوتية الغريزية هذه مشكلة بالنسبة للممثل ، فهو يعرف الأحداث مقدما ويعرف الاستجابة العاطفية المطلوبة منه ، ورغم ذلك فعليه أن يوحى بالاستجابة الغريزية لها وأن يقنع المتفرج بها . وعادة ما يدرك الكاتب المسرحى المتمرس هذه الصعوبة فيحاول تسهيل مهمة الممثل من خلال إضفاء هالة من الغموض على المشهد تدفع الممثل الى محاولة التفسير وتصيبه بدرجة من الحيرة والتوتر إزاء العبارة التى تعبر عن الانفعال الغريزى فتكتسى فى كل مرة ظلالا من التلقائية .

جدلية الأصوات الإرادية والأصوات اللاإرادية :

وتشتبك هذه الجدلية مع الجدلية السابقة فى العديد من جوانبها وتختلف عنها فى مظهر واحد يتمثل فى زلات اللسان ، فحين يضطرب اللاوعى قد يجد المتحدث نفسه يستبدل كلمة بأخرى دون وعى ، وقد يحدث هذا أثناء التمثيل فيفصح بوضوح عن حقيقة الاشتباك والتفاعل فى نفس الممثل بين حياته خارج الدور الذى يؤديه وبين الواقع المتخيل الذى يعايشه على خشبة المسرح . ويعد اختلاق زلات اللسان عن قصد حين يتطلب الدور ذلك من أصعب المهمات التى تواجه الممثل و يتطلب مهارة فنية عالية .

جدلية الأصوات المنغمة والأصوات غير المنغمة :

تبرز هذه الجدلية بصورة خاصة عند التمييز بين الأنواع المختلفة من العروض المسرحية مثل التمييز بين الأوبرا مثلا وبين المسرحية العادية ، لكنها أيضا تفرض نفسها فى سياق الالقاء الشعرى وسياق الحديث العادى ، فاللغة الشعرية كما أشار إزرا باوند تتضمن عنصر الموسيقى كما أن الصوت البشرى لا يخلو من النغم حتى أثناء الحديث العادى [١٤] . وترد الأصوات المنغمة فى المسرح إما فى مواقع الغناء ، أو كمؤثرات صوتية لاحداث تأثير شعورى معين ، أو لمصاحبة الحديث كخلفية صوتية ، وتمثل فى كل حالة من هذه الحالات انحرافا عن مسار الحديث العادى . وتحقق المسرحيات الموسيقية درجة كبيرة من التوازن بين الأصوات المنغمة

والأصوات غير المنغمة بينما تعتمد الأوبرا تماما على الأصوات المنغمة وهى تشبه فى هذا التراجيديا اليونانية الكلاسيكية التى تعد المقابل القديم لفن الأوبرا الأكثر حداثة .

الغناء

يوظف الغناء الصوت بصورة كثيفة مركبة مما يجعله أكثر أنماط التوظيف الصوتى فى المسرح تعقيداً وثراءً . فالصوت ينشط فى عملية الغناء على المستويات اللغوية والايقاعية والنغمية ، ولهذا كثيرا ما يلجأ المسرحيون الى الغناء لاضفاء درجة من التنوع على النسيج الصوتى للعرض المسرحى ولخلق نوع من التقابل الايقاعى والنغمى بين الحوار المنطوق والمقاطع الغنائية . وكان الغناء يلعب دوراً هاما فى المسرح الانجليزى فى نهاية القرن السادس عشر فكان الممثل فى المسرح الاليزابيثى يتدرب على الغناء تماما كما يتدرب على الأداء التمثيلى ويجيده إجادة تامة ، وكانت المقاطع الغنائية والأغانى تتخلل العروض وخاصة العروض الكوميدية ولهذا كان على الممثل الكوميدى وخاصة من يؤدى دور البهلول أن يحفظ عددا كبيراً منها . وتحفل مسرحيات شكسبير بالأغانى التى تثير الشجن مثل أغنية ايميانز فى مسرحية كما تهوى التى تقول :

هبى يا ريح الشتاء وعربدى
فلست أكثر قسوة
من جحود البشر
ونابك الحاد أخف وطأة منهم
لأن العيون لا تراه
رغم انفاسك اللافحة

(الفصل الثانى ــ المشهد السابع ــ أبيات ١٧٤ ــ ١٨٠)

ويلجأ شكسبير كثيرا الى ايقاعات وأنغام المواويل الشعبية ويوظفها فى صياغة الأغنيات التى تعبر عن الأسى ، فيولد التقابل بين المعانى المؤلمة وبين عذوبة

الألحان شحنة انفصالية عالية . وقد حذا العديد من الكتاب حذو شكسبير فى استخدام هذه الوسيلة البسيطة المؤثرة وطورها كل منهم وفق هدفه ، وكان أشهرهم برتولت بريخت الذى وظف الغناء توظيفا بنائيا فاعلا فى مسرحه وجعله عنصراً جوهريا فى تحقيق ما أسماه بالتغريب . ففى مسرحية الأم شجاعة مثلا تتقاطع الأغنيات مع الحوار بصورة دائمة فتعمق دلالة الموقف فى أحيان وقد تعارضه معارضة جذرية ساخرة فى أحيان أخرى . وتعد مسرحية أوبرا الثلاث بنسات أبلغ دليل على اهتمام بريخت بالعنصر الغنائى فى المسرح ، فهى مسرحية موسيقية بالدرجة الأولى .

ويتجلى تأثير بريخت على المسرح البريطانى المعاصر بصورة خاصة فى توظيف العديد من الكتاب لعنصر الغناء كأداة للتغريب أو التعليق والاحتجاج السياسى . ففى مسرحية رقصة العسكرى ماسجروف مثلا ، ينهى الكاتب جون آردن الأحداث بأغنية تمثل أروع لحظات العرض وتقيم تقابلًا مريراً بين العذوبة الغنائية التى تبثها وبين الواقع المؤلم الذى يصوره [١٥] .

المؤثرات الصوتية

تتنوع المؤثرات الصوتية الآن فى المسرح تنوعا كبيراً بفضل الأجهزة الصوتية الحديثة التى تتيح تسجيل الأصوات ومزجها . فالعرض قد يتضمن أصوات العربات والقطارات وسارينة عربات البوليس وأصوات الأعيرة النارية وهلم جرا . ويعتمد توظيف المؤثرات الصوتية فى المسرح على مبدأ الاشارة بالجزء الى الكل أى الايحاء بحدث أو موقف ما عن طريق توظيف أبرز ملامحه الصوتية ، فصوت العيار النارى فى نهاية مسرحية ايفانوف لتشيكوف مثلا ، يخبرنا بما لا يدع مجالاً للشك أن ايفانوف قد انتحر ، كما يخبرنا صوت طائرة الهليكوبتر فى مسرحية هارالد موللر آثار طافية بغرق فتاة صغيرة لا تظهر على خشبة المسرح .

ويتمتع هذا النوع من المؤثرات الصوتية بالوضوح وعدم اللبس ، فالوضوح عنصر أساسى فى فعاليته ، ويثير استخدام هذه المؤثرات جدلا فنيا بين المسرحيين ، فمنهم من يعارض استخدام الوسائل الآلية والأصوات المسجلة فى العرض المسرحى الحى تحت أى ظرف من الظروف ، ويفضل انتاج المؤثرات الصوتية مباشرة أثناء

العرض . ويمثل هذا الرأى موقفا متطرفا يثير الكثير من المصاعب عن التطبيق ، فالأداء الموسيقى الحى أثناء العرض قد يتكلف أموالاً طائلة لا تستطيع الفرق المسرحية الصغيرة تحملها ، وإذا تطلب العرض أصوات القطارات يصبح تطبيق هذا الموقف المتعنت أمراً مستحيلا . أما إذا أصر هؤلاء المعارضون على موقفهم فعليهم أن يتجنبوا المسرحيات التى تتطلب مؤثرات صوتية صعبة أو أن يجدوا وسيلة لمحاكاتها عن طريق الصوت البشرى .

الأصوات الغامضة

توظف بعض المسرحيات أحيانا عددا من الأصوات الغامضة الموحية التى تؤثر تأثيرا مباشراً على مجرى الأحداث دون أن تفصح عن هويتها . وفى مسرحية بستان الكرز نجد نموذجا لهذا النوع من الأصوات ، ففى فقرة من الارشادات المسرحية يقول المؤلف : « يتردد صوت يبدو وكأنه صادر من السماء ويشبه صوت وتر قيثارة ينقطع فجأة ويخلف وراءه أصداءً حزينة ، ثم يسود الصمت ولا نسمع إلا صوت المعاول البعيدة تدق الأشجار فى البستان » . [١٦] ونلحظ هنا التقابل الذكى الواضح بين حدة صوت انقطاع وتر القيثارة وخفوت أصوات المعاول البعيدة التى تقطع الأشجار . وتجسد الأصوات البعيدة هنا انهيار العالم الذى يمثله البستان كما تضفى غموضا مضاعفاً على الصوت الغريب الذى ينهى المسرحية . ويوظف ابسن أيضا الأصوات الغامضة توظيفا دراميا فاعلا فى مسرحية بيت الدمية ، فحين تترك نورا زوجها تورفالد تنص الارشادات المسرحية على تردد صوت عميق خافت فى أرجاء المسرح يبدو وكأنه ينبعث من تحت خشبة المسرح ويوحى بأصوات الزلازل فيشبه رحيلها بالزلزال النفسى والأخلاقى . ومن الجدير بالذكر أن هذا النوع من المؤثرات يتكلف مشقة بالغة عند التنفيذ .

الأصوات المصاحبة (الموسيقى التصويرية)

جرى العرف على أن تصاحب الموسيقى بعض المشاهد المسرحية وخاصة مشاهد طقوس الزواج والجنازات والمشاهد التى ترتبط بالسحر والتعاويذ . وتسمى

الموسيقى التى تصاحب مثل هذه المشاهد بالموسيقى التصويرية وتعتمد غالبا على الآلات الموسيقية لا على الأصوات البشرية . فحين تعود بولينا حاملة جسد هيرمايانى فى حدوتة الشتاء نجدها تصيح « أيتها الموسيقى . ايقظيها . هيا اصدحى » (الفصل الخامس . المشهد الثالث) وفى مسرحية الابن الضال التى قدمتها فرقة إنجلش كوميديانز عام ١٦٢٠ نرى الابن الضال يوجه العازفين حتى تناسب الموسيقى حالته النفسية وأهدافه ، ويحرص الموسيقيون عادة على مبدأ التوافق بين الموقف وبين الموسيقى المصاحبة ويتجلى هذا فى الأعمال الموسيقية التى ألفت خصيصاً لمصاحبة مسرحيات شكسبير مثل مؤلف حلم ليلة صيف للموسيقار فيلكس مندلسون ــ بارتولدى . وحين يتضخم عنصر الموسيقى التصويرية ويتسيد العرض ، يتحول العمل إما الى عمل أوبرالى كما تحولت مسرحيات عطيل وماكبث وفالستاف على أيدى الموسيقار فيردى ، وإما الى عرض من عروض الباليه كما حدث فى حالة مسرحية روميو وجولييت التى قدمت مراراً فى صورة الباليه .

ولا يقتصر استخدام الموسيقى الراقصة على عروض الباليه فقط ، فقد كانت تشكل عنصراً هاما ودائما فى العروض المسرحية فى القرنين السادس والسابع عشر ، وكانت شهرة الممثلين تعتمد على اجادتهم لفنون الرقص الى جانب فنون التمثيل آنذاك وكثيرا ما كانت الرقصات تشكل مناطق درامية بالغة الأهمية فى مجرى العرض . ففى مسرحية المسعود لتوماس ديكر على سبيل المثال تدخل جوقة من الراقصين فى ثياب الشياطين بعد موت البطل لتستحوذ على جثته وفى مسرحية جعجعة دون طحن تدور مشاهد الغرام فى المشهد الأول من الفصل الثانى فى سياق راقص .

اندماج الحركة والصوت

لقد حاولت فى هذا الفصل أن أحلل العناصر الرئيسية فى كل من الحركة والصوت وأن أطرح أمثلة لها من خلال بعض المسرحيات المعروفة . لكن هذه العناصر يندر أن توجد منفصلة ، فالعرض المسرحى يقوم على تآلف شتى عناصره

رغم طبيعته المرحلية وانقسامه الى وحدات من فصول ومشاهد . وفى الفصل التالى سأتناول فن العرض والأداء باعتباره فنا يعتمد بالدرجة الأولى على التآلف والتوافق الفنى ويفضى بطبيعته الى الاندماج والتوافق الاجتماعى .

الفصل السادس

المؤدى والجمهور

يتفرد العرض المسرحى بين الأنشطة الانسانية الأخرى بتوظيفه لعدد كبير من المهارات المنوعة وفروع المعرفة المختلفة ، فهو يوظف الأجهزة الكهربائية والالكترونية وفنون المعمار والنجارة والتصوير والديكور ويوظف الكمبيوتر فى الحسابات المالية وفى ضبط الاضاءة ويوظف عددا من المهارات فى فروع الادارة والحسابات والتسويق وأيضا فى مجالات الموسيقى والصوتيات والتمثيل والرقص والغناء وهلم جرا . لكن قيمة العرض المسرحى وأهميته لا تكمن فقط فى هذا القدر الهائل من المعرفة الانسانية الذى يحويه بل تكمن أيضا فى قدرته على تحقيق التآلف والاندماج بين البشر على المستويات الجمالية والفكرية والاجتماعية . فالعرض المسرحى يساعد على التكامل بين النظرية والتطبيق ، فهو يجمع بين الخبرات النفسية / العضلية والخبرات الوجدانية والمعرفية ، ويوحد الفن والتكنولوجيا ويوثق الروابط بين المؤدى وبين الجمهور . ولأن العرض المسرحى يتميز بتنوع معارفه وفنونه وبقدرته على تحقيق التآلف والتكامل والاندماج بينها فهو يعد بحق النموذج الكلاسيكى للنشاط الانسانى المتكامل .

وتشبه عملية انشاء العرض المسرحى المنهج الكلاسيكى فى التفكير العملى فهى تطرح فى كل مرحلة من مراحلها عددا لا نهائيا من الاحتمالات والامكانات وتختار بينها ، ففى مرحلة التدريبات يطرح المشاركون عددا من الفرضيات التفسيرية للعرض ويخضعونها للتحليل والإختبار العملى أثناء التدريبات وقد تتعدل وفقا للنتائج

وقد تتغير تماما وتستبدل بأخرى . أى أن الاختيار هنا لفرضية من الفرضيات أو أسلوب من أساليب الأداء لا يتم إلا بعد الفحص الشامل لكافة الفرضيات والأساليب الممكنة فى كل حالة من الحالات ، كما يظل هذا الاختيار دائما عرضة للتحوير والتعديل والتبديل . فمنهج الاختيار هنا يقوم على مبدأ استبعاد ونفى الاحتمالات الأخرى المطروحة بعد فحصها ، والتدريبات المسرحية تشبه التجربة العلمية فهى تفترض عددا من الحلول التجريبية ولا تقطع بصحة أى منها إلا بعض الفحص والاختبار . وهذا يعنى أن العملية المسرحية تتحقق على مستويين متزامنين : مستوى مادى ملموس يسعى الى تجسيد العرض عن طريق اختيار العمل المسرحى واعداده للعرض أمام جمهور معين فى وقت معين ، ومستوى تجريدى يتعلق بعملية التطوير والتنمية المستمرة للوظيفة الثقافية الشاملة للعرض المسرحى . والعرض المسرحى من هذا المنظور يشبه علم الرياضيات لأنه يشتمل على جانب نظرى يشبه الرياضيات البحتة وجانب عملى تطبيقى . أما الجانب النظرى « البحت » من المهارات المسرحية فيتصل اتصالا مباشراً بعملية الأداء وفنون المؤدى أثناء العرض المسرحى ، وأما الجانب العملى التطبيقى فيتصل بجوانب الحياة اليومية التى تشبه المسرح الى حد كبير . وفى الاستعارة التى تشبه العالم بالمسرح الكبير يندمج الجانبان النظرى والعملى فيصبح لكل المهارات البحتة فى عملية الأداء المسرحية مهارات تماثلها بدرجة ما فى عالم الحياة العادية اليومية .

العقود الضمنية بين المؤدى والجمهور

تنقسم العلاقة بين المؤدى والجمهور الى شقين يعتمد كل منهما على الآخر : شق جمالى وشق مالى . فالمتفرج حين يشترى التذكرة يتوقع قدراً من الترفية والمتعة الجمالية يدفع لقاءه أمواله . وحين تساعد الدولة الفنان المسرحى عن طريق المعونات العامة أو يفعل ذلك أحد رعاة الفنون تبرز قضايا جديدة تتعلق بدور الفنان فى المجتمع . ولننظر أولا الى الجانب الجمالى من علاقة المؤدى بالجمهور ومن العقد المبرم بينهما من خلال تذكرة الدخول .

العقد الجمالي : التلقى بين النظرية والتطبيق

تعتمد عملية التواصل بين العرض المسرحى والجمهور على فرضية تتعلق بالحواس فتفترض أن الجمهور يرى ويسمع ما يدور على خشبة المسرح . لكننا لا ينبغى أن نسلم بهذه الفرضية تسليماً مطلقا ، فالبيت الأول فى مسرحية هاملت مثلا يسأل : « من هناك ؟ » ويبدو السؤال وكأنه موجه الى الجمهور مُساساً . ويواجه المؤدى ثلاثة خيارات فى تناول عملية الاتصال فى المسرح وتتجلى هذه الخيارات فى نوعين من أنواع الالقاء المسرحى : الأول هو الحديث المباشر الى الجمهور والثانى هو المونولوج أو مناجاة النفس وكلاهما يفرض أنماطا خاصة للاستماع .

الحديث والاستماع : الخطاب المباشر الى الجمهور

ينهى شكسبير مسرحياته عادة بحديث مباشر الى الجمهور . ويعد حديث باندراوس الى الجمهور فى نهاية مسرحية ترويلاس وكريسيدا أشد هذه الأحاديث سخرية وأكثرها حدة ومرارة فهو يقول :

من كان منكم من قبيلة باندراوس وهم كثيرون
فسوف تجحظ عيناه ويبكى سقطته
وإذا لم تستطيعوا البكاء فتأوهوا على الأقل
لكن ليس من أجلى بل حزنا على عظامكم التى شاخت .

(الفصل الخامس . المشهد العاشر ــ الأبيات ٤٦ ــ ٤٩)

وفى هذا البيت الأخير المتوازن الشطرين يحول باندراوس انتباه المتفرجين الى أنفسهم ويتحول الى مرآة لهم .

ويتخذ الحديث المباشر الى الجمهور أحيانا صيغة التعليق الجانبى الذى يدفع الجمهور الى اعتناق منظور الشخصية المتحدثة وتفسيرها للأحداث . وتعتمد مسرحية ويتشرلى الشهيرة الزوجة الريفية على الأحاديث الجانبية اعتماداً رئيسياً فى حبكتها ، ففى بداية المسرحية يشير هورنر من طرف خفى الى المقلب الذى يدبره لمعارفه فيقول : « يصلح الطبيب الدجال لدور القواد تماما كما تصلح الداية لدور

القوادة ، فكلاهما يساعد الطبيعة بطريقته » (الفصل الأول ــ المشهد الأول) [١]
وهكذا يدرك الجمهور منذ البداية أنه يدعى العجز الجنسى كذباً حتى يتمتع بصحبة النساء فى حرية كاملة لم تكن لتتاح له دون ذلك . ويجسد هذان المثالان الوظيفتين الرئيسيتين للحديث المباشر الى الجمهور وهما تقديم المعلومات وإثارة التعاطف تجاه شخصية معينة ، ولذلك يبدأ هاملت دوره ، وكذلك كورديليا بحديث جانبى فيكتسبان عطف الجمهور منذ البداية . وهنا يكمن الخطر فى نمط الحديث المباشر الى الجمهور ، فالجمهور قد يعتنق وجهة نظر احدى الشخصيات إزاء المشكلة المطروحة تحت تأثير التعاطف الذى ينشأ من الحديث المباشر وقد يأتى هذا على حساب النظرة الموضوعية والتقييم الأخلاقى للأحداث . ويتجلى هذا الخطر فى حالة هورنر بطل الزوجة الريفية الذى يستميلنا بصراحته فى حديثه المباشر الينا فى البداية فنتقبل سلوكه المخادع دون نقد أو مساءلة . ويحدث نفس الشىء فى مسرحية ريتشارد الثالث بصورة أشد خطورة حين ينجح الملك ببلاغته فى اكتساب عطف الجمهور .

الحديث والاستماع : مناجاة النفس

تتميز مناجاة النفس فى المسرح بطبيعة مزدوجة ، فهى تجمع بين سمة الحديث المباشر الى الجمهور من ناحية وبين سمة الاعتراف الصادق أمام النفس من ناحية أخرى ، فاستماع الجمهور الى المناجاة هو أحد أهدافها وشرط من شروطها ، لكن صبغتها الاعترافية تشى بخصوصية تجعلنا نتشكك فى حقنا فى الاستماع لما تكشفه من أسرار . وتجسد لنا مناجاة هاملت « أكون أو لا أكون » الطبيعة الإشكالية للمناجاة المسرحية بصور واضحة ، فهاملت يعلم جيدا أن الجمهور يسمعه وأن بعض أفراد البلاط أيضا يتجسسون عليه ويسترقون السمع . ويطرح هذا سؤالا : ترى هل المناجاة مجرد تمثيلية يقوم بها هاملت أمام جمهور يراه وآخر لا يراه ؟ والى أى حد يمكننا نحن الجمهور الحقيقى أن نصدق ما يقوله ؟ ويبرز هذا السؤال عنصر نسبية المعنى والمنظور فى العرض المسرحى ، فالتصديق أو عدم التصديق يظل بيد الجمهور دائما ، وهو أمر لا يقرره سوى المتفرج وحده فى نهاية الأمر .

ويبقى أن نذكر أن أنماط الحديث المباشر الى الجمهور تزيد من وعى الجمهور بالتفاصيل ومن انتباهه لها وتخلق لديه احساسا بوجود علاقة خاصة بينه وبين المتحدث . ويمكن تحقيق أثر مماثل عن طريق توجيه رؤية الجمهور الى زاوية معينة أو منظور خاص بوسائل أخرى .

الرؤية والصورة المعروضة

يكرس اياجو جهده طوال مسرحية عطيل ليجعل الشخصيات الأخرى وخاصة عطيل يرون الأشياء على الصورة التى يريدها . ولهذا جاءت المسرحية أشبه بدرس موضوعى يجسد كيفية التوظيف الماكر الذكى للصورة وتحوير دلالاتها . فإياجو يخرج مسرحية يشاهدها عطيل فتخدعه تماما . لكن هاملت حين يلعب نفس اللعبة لا يصادف نجاح اياجو وتذكرنا المقارنة بين المسرحيتين بأن أثر العرض المسرحى ومعناه يتوقف بالدرجة الأولى على استعداد المشاهد لا على مهارة صانع العرض . فعطيل يشاهد مسرحية اياجو بعد أن تهيأ نفسيا لتقبل الصورة التى تطرحها أما كلودياس فلا يعانى من نفس الضعف ويمتلك وسائل دفاعه كاملة .

وقد شغلت مشكلة المنظور والتعقيدات التى تسببها شكسبير فى مسرحية ترويلاس وكريسيدا ، فالمسرحية يتوسطها مشهد مزدوج المنظور . فبينما يراقب ترويلاس ويوليسيس كريسيدا ودايوميديس نجد ثيرسيتيس يراقب أربعتهما فيضيف منظورا جديدا :

ثيرسيتيس : والآن عربون الحب . هيا . هيا . هيا .

كريسيدا : خذ يا دايوميد . احتفظ بهذا الوشاح .

ترويلاس : أين عهدك يا جميلة !

يوليسيس : مولاى .

ترويلاس : سأصبر . أو أتظاهر بالصبر .

كريسيدا : انك تنظر الى هذا الوشاح . تأمله جيدا .

لكنه أحبنى . يا لى من خائنة . رد الى الوشاح

(الفصل الخامس . المشهد الثانى . الأبيات ٦٤ ــ ٦٩)

إن التبدل السريع للأصوات هنا يدفع المتفرج دفعا الى تغير منظوره ومشاعره بسرعة مماثلة . فثرستيس رجل محبط يستخف بكل المشاعر والقيم ولا يستهويه إلا الحرب والفسق والفجور ، وهو هنا يحاول أن يدفع كريسيدا الى خيانة حبيبها ترويلاس مع دايوميديس . أما ترويلاس فلا يكاد يصدق ما ترى عيناه ويحاول يوليسيس أن يمنعه من التدخل وأن يلزمه الصمت . وأما كريسيدا فيدهمها الشعور بالذنب مما يحير دايوميديس ويصيبه بالدهشة . وهكذا تتعدد معانى الحدث الواحد (وهو هنا إهداء امرأة وشاحاً لرجل) بتعدد المشاهدين له . وتنسحب دلالة هذا المشهد على العملية المسرحية برمتها بمعنى أن أى مشهد مسرحى ليس له دلالة واحدة بل مجموعة منوعة من الدلالات المتشابكة . وهنا يبرز السؤال : كيف تتولد هذه الدلالات ؟ ويشكل هذا السؤال موضوع البحث فى نظرية الاستقبال .

لقد اهتمت الدراسات الأدبية فى الحقبتين السابقتين بصورة مطردة بنظرية الاستقبال [٢] أى بدراسة عملية توليد المعانى فى إطار علاقة القارىء بنص ما أو بمجموعة من النصوص . ومن الغريب ألا نجد اهتماما مماثلا بهذه النظرية فى مجال التحليل المسرحى الذى تبرز فيه قضية الاستقبال بصورة أكثر حساسية والحاحاً من أى فرع آخر من فروع الابداع الفنى . وتقول نظرية الاستقبال باختصار أن التواصل بين القارىء والنص (وبالمثل بين المؤدى وجمهوره) لا يتحقق إلا حين تلتقى آفاق التوقعات لدى كل منهما . وتتشكل آفاق التوقعات هذه من اللغة والعقائد وأنسقة القيم ، فإذا اختلفت لغة العرض والعقائد والقيم التى يتبناها اختلافا جذريا عن لغة وقيم وعقائد الجمهور استحالت الاستجابة والتواصل . وتتوجه النظرية فى دراساتها لعملية الاستقبال وجهتين : وجهة تزامنية ووجهة تعاقبية . فالدراسة التزامنية لظاهرة العرض المسرحى تفحص عروضا محددة تقدم أمام جمهور محدد وتسعى الى قياس وتقييم تأثيرها على هذا الجمهور . أما الدراسة التعاقبية فترصد التغيرات والتوجهات المختلفة التى طرأت على الذوق المسرحى عبر التاريخ وتحاول أن تفسر شعبية بعض المسرحيات والأساليب المسرحية فى عصور معينة واختفائها أو الانصراف عنها فى عصور أخرى .

ومن الغريب ألا يطبق دراسو المسرح نظرية الاستقبال على العرض المسرحى ــ كما ذكرت من قبل ، ففى المسرح تتجلى استجابة الجمهور فورا بصورة مباشرة مما يجعله أفضل مجال لدراسة عملية التلقى . إن المؤلف الروائى نادراً ما يواجه جمهوره ، أما الممثل فلا يبدع إلا فى مواجهته ويكيف أداءه دائما وفق استجابات المتفرجين له . ومن ثم فالعرض المسرحى تطبيق ابداعى لنظرية الاستقبال يلعب فيه المؤدى دور الوسيط بين نوايا المؤلف وبين توقعات المتلقين ، ويحقق التواصل بينهما ، فهو ينوب عن المؤلف المسرحى أمام الجمهور وينوب عن الجمهور أمام المؤلف المسرحى . وقد يقول البعض أن المؤلف يستطيع أن يصل الى الجمهور عن طريق الكلمة المطبوعة ، وهذا حق . لكن علاقة المؤلف بالجمهور هنا تتحول الى موضوع للدراسات الأدبية لا للدراسات المسرحية .

وقد ترتب على نظرية الاستقبال أن تحول الاهتمام فى عملية تحليل النص من التركيز على نوايا المؤلف والعملية الابداعية الى التركيز على جهد المتلقى فى إنشاء النص أثناء عملية التلقى . وتنشط عملية الإنشاء هذه فى « فجوات » النص (gaps) ــ كما جرى العرف على تسمينها الآن ، أى فى مناطق الغموض والتورية والقلق (indeterminacies) التى تفرض على المتلقى مهمة تفسير المعلومات المرسلة اليه وتكميلها من واقع خبرته وتوقعاته فتحوله إلى مشارك إيجابى فى عملية إنشاء المعنى . ويجسد الانتباه الى فجوات النص ، والاهتمام بها كعنصر فاعل فى إنشاء المعنى ، حجم الاضافة التى حققتها نظرية الاتصال برمتها فى مجال الدراسات الأدبية والمسرحية .

الكياسة الغريزية والاشتباك مع الجمهور

فى نظريته عن الحرب ، التى عرضها فى كتابه المسمى **حول الحرب** [٣] ، يعرض كلاوسيفيتز لسمات المحارب المتميز ويخلص الى أن المحارب الناجح يتمتع بخاصتين رئيسيتين : أولا : أن دراسته للتاريخ الحربى ومعارك الماضى لا تعوق أداءه فى الحاضر ولا تكبل ابداعه ، وثانيا : انه يتمتع بالقدرة على الاستجابة الفورية

الناجحة لما يطرأ من ظروف ومتغيرات ، وهى قدرة تفوق فى أهميتها القدرة على الفعل . ويلخص كلاوسيفيتز هاتين السمتين فى عبارة « الكياسة الغريزية » وتعنى القدرة على الوفاء بمتطلبات الموقف بصورة غريزية ودون جهد يذكر . وتنتمى هذه القدرة الى منطقة « ردود الأفعال » والاستجابة لا الى منطقة الفعل ، ولا يصل المحارب الى هذه المنطقة إلا بعد أن يخوض غمار منطقة الفعل ويكتسب مهاراتها ويجيدها إجادة تسمح له بالارتجال الحر والاضافة المبتكرة . فالتمكن التام من القواعد هنا يفسح المجال أمام الحرية الفعلية والجسدية الكاملة .

وينطبق هذا الوصف على الأداء المسرحى أيضا بدرجة كبيرة ، فمهارة الممثل لا تقاس بقدرته على تنفيذ الأداء الذى تدرب عليه فى التدريبات المسرحية أو فى معهد التمثيل بل بتوظيفه لكياسته الغريزية أثناء الاشتباك مع مسرحية بعينها أمام جمهور بعينه .

وفى العرض المسرحى يدور الاشتباك الدرامى على مستويين متزامنين : الأول هو مستوى الصراع الدائر على خشبة المسرح الذى يشكل حبكة المسرحية ، والثانى هو مستوى الاشتباك مع الجمهور فى فعل ابداعى خيالى يسعى الى إنشاء عالم بديل مقنع . وإذا كنت قد أغفلت عنصر الجمهور من قبل حين رصدت الشروط اللازمة لتحقق الفعل المسرحى ، فذلك لأن النظرة الى العرض المسرحى كحدث ينتج عن لقاء الممثلين والجمهور تثير عددا من المشكلات .

وتكمن المشكلة الأولى فى عامل « الشوشرة » أو الضوضاء الذى يعترض مسار الإشارة العلامية المرسلة من الممثل الى الجمهور . فالشوشرة سواء كانت واقعية أو متخيلة قد تتسبب على المستوى العملى فى حدوث فجوة بين الهدف الذى يسعى اليه الممثلون وبين الصورة التى يكونها المتفرج عن هذا الهدف . فقد يدرك الطرفان أنهما يشاركان فى تجربة واحدة هى العرض المسرحى ، ورغم ذلك قد يختلفان تماما فى تفسير معنى ودلالة هذه التجربة ، وفى هذا السياق يصبح الوعى المشترك بدلالة الأداء المسرحى أهم بكثير من مجرد اللقاء الجسدى بين الممثل

والجمهور ، بل ان الوعى بدلالة الأداء المسرحى لا يشترط وجود الجمهور على الاطلاق ، فهو وعى ينبع من فعل التمثيل ذاته الذى يتحول فيه المؤدى الى ممثل ومتفرج فى آن واحد .

أما المشكلة الثانية فهى أن وجود الجمهور فى حد ذاته لا يستطيع وحده أن يحول حدثاً حقيقياً الى حدث مسرحى ، وإلا لتحولت كل حوادث الطريق الى أحداث مسرحية . إن ما يفرق الأحداث الواقعية عن الحدث المسرحى هو عنصر الأداء التمثيلى المقصود . فضحايا الحوادث الذين يتجمهر الناس حولهم لا يمثلون ، أما الممثلون فيعلنون صراحة وفعلًا أن الأحداث التى يشخصونها هى أحداث « يمكن » أن تحدث ، أى أحداثاً ممكنة تجمع بين الحقيقة والخيال فى آن واحد . ووفق هذا يصبح الممثل هو المسئول عن إنشاء الحدث المسرحى بينما يتولى الجمهور مهمة تقييمه وقياس صحة المعانى والفرضيات التى يراها فيها فى إطار الثقافة ككل .

وتقودنا المشكلة الثانية مباشرة الى الثالثة وهى مشكلة تعريف « الجمهور » . لقد كان بريخت يعتقد أن وظيفة المسرح هى توعية الجماهير فكريا فى إطار أيديولوجية معينة حتى يدفعهم من خلال هذا الى الفعل السياسى خارج المسرح ـــ أى أن وظيفة الأداء المسرحى هى تحويل المشاهدين الى مؤدين على مسرح الحياة ينشدون فعل التغيير ويسعون الى تحقيقه . وقد يرى البعض أن هذا الرأى يمثل نظرة ماركسية ضيقة ، لكنه فى الحقيقة يحمل دلالات أشمل تتخطى النظرية الماركسية ، وتتضح هذه الدلالات حين نطرح الفكرة فى سياق العروض الاحتفالية التى تحدث عنها جان جاك روسو . فقد قال روسو أن معيار نجاح هذه العروض هو قدرتها على تحويل الحاضرين جميعا الى مؤدين مشاركين بحيث يصبح الجمهور هو العرض . وهذا يعنى أن الممثل حين ينجح فى أداء مهمته يحول الجمهور من مشاهد سلبى الى مشارك إيجابى فى إنشاء دلالة الحدث المسرحى ، فالأداء الجيد يجعل المتفرج يشعر وكأنه فى قلب الأحداث المعروضة أمامه ويدفعه الى الاشتباك الجدلى مع العرض وجوديا ومعرفيا ، وبهذا ينهار الحاجز الفاصل بين خشبة المسرح وبين الصالة ، بين الممثل

والمتفرج . وخلاصة القول أن الحدث المسرحى الحقيقى يشترط أن يفقد المتفرج وعيه بأنه مجرد متفرج وأن يشعر بأنه فاعل مشارك فى العرض رغم سلبيته الجسدية ومكانه فى الصالة . فعملية التحول التى يمر بها الممثل حتى يتمكن من الدخول فى الشخصية المسرحية ينبغى أن تتكرر فى عملية مماثلة فى حالة المتفرج وإلا فشل العرض تماما .

وتمثل عملية دخول المتفرج الى عالم العرض عملية عبور على مستوى الادراك من منطقة الوعى التى تتصل بالعالم خارج المسرح الى منطقة الوعى التى تتصل بالعرض المسرحى — (ويمكننا أن نطلق على مرحلة العبور هذه عبارة مرحلة « ضبط الموجات » (turing-in) . ولقد وجدت من خبرتى أن هذه المرحلة تستغرق فى العادة حوالى عشرين دقيقة يصبح المتفرج بعدها جاهزا لاستقبال وفك شفرة الإشارات العلامية المرسلة من خشبة المسرح . وبالمثل ، يستغرق العبور من عالم المسرحية الى العالم الواقعى الاعتيادى وقتا طويلا ، فالمسرحية لا تنتهى بالنسبة لنا بمجرد انزال الستار ، بل قد تبقى معنا لساعات طويلة بعد انتهاء العرض ، بل وقد تأسرنا بعض العروض المتميزة أياما طويلة بعد انتهائها وتلون وعينا بالعالم فى صور متباينة .

إن الجمهور — كما ذكرنا من قبل — لا يمثل شرطا مسبقا لتحقق العرض المسرحى . لكنه — رغم ذلك — يمثل قناة التوصيل الوحيدة بين الابداع المسرحى وبين الثقافة والحضارة الانسانية . فالجمهور هو الوسيط الوحيد الذى يمكنه تحويل الممكن الى الكائن ، وتحويل العوالم البديلة الممكنة التى يطرحها الفنان الى واقع فحين يقتنع الجمهور بمصداقية العرض المسرحى ، فسوف يبث معانيه ورسائله الى الوعى الثقافى العام بصورة مؤثرة . أما إذا لم يقتنع أو يفهم فسوف تضيع معانى العرض ورسالاته فى فوضى من اللبس ويصبح ضربا من « الشوشرة » . لكن هذا لا يعنى أن الفنان عليه أن يركن الى السائد والمقبول ، فالفنان يستطيع أن يدرب الجمهور وأن يعلمهم تفسير شفرة العلامات المرسلة اليهم . وقد يستغرق هذا وقتا ، وقد يفضى فى

المدى القصير الى تعديل ضبط موجات الاستقبال ، وقد يفضى فى المدى البعيد إلى تطوير الثقافة برمتها .

وقد أدرك بن جونسون الفجوة الطبيعية بين اهتمامات المسرحيين واهتمامات المتفرجين فوضع فى صدر مسرحيته مولد القديس بارثولوميو وصفا تفصيليا لواجبات كل من الطرفين جاء فيه : « بنود الاتفاقية المزمعة بين المتفرجين والمستمعين المتواجدين فى مسرح الأمل (Hope) الواقع فى منطقة ضفة النهر (Bankside) فى مقاطعة سارى من ناحية وبين مؤلف مسرحية مولد القديس بارثولوميو المتواجد فى نفس المكان المذكور أعلى من نفس المقاطعة المذكورة أعلى من الناحية الأخرى .

تنص هذه الاتفاقية التى صدق عليها الطرفان المذكوران أعلى وأقسما على احترامها على أن يلزم الطرف الأول ـــ أى المتفرجين والمستمعين أماكنهم لمدة ساعتين ونصف أو أكثر بقليل ، على أن يعد الطرف الثانى بتقديم مسرحية من خلالنا نحن الممثلين تمتعهم وترضيهم ، واسم هذه المسرحية مولد القديس بارثولوميو ... » (٤)

ورغم روح السخرية التى تشيع فى هذه الافتتاحية فلا يمكن لأحد أن ينكر أن أى عرض جماهيرى عام يتضمن اتفاقا أى عقداً ضمنيا بين العارضين والجمهور ينص على قبول العارضين لمهمة اقناع الجمهور وعلى استعداد الجمهور لمشاهدة العرض بهدف المتعة والترفيه . لكن هذا العقد أو أى عقد على الاطلاق لا يمكن أن ينص على ضرورة التواصل أو أن يلزم الطرفين بأن يفهم كل منهما الآخر إذا انتفت الظروف الملائمة لتحقيق الاتصال . فالمؤدى مهما وعد ومهما بذل من جهد لا يستطيع أن يضمن تحقيق المتعة للمتفرج ، والرغبة فى التواصل لدى الطرفين مهما عظمت لا تضمن حدوث هذا التواصل .

وفى رواية دون كيخوته ، يتناول سيرفانتيس (٥) ، وكان معاصراً لبن جونسون ، صعوبة ضمان المتعة والتواصل بروح الفكاهة المرحة والسخرية الصحية . ففى أحد فصول الرواية نرى دون كيخوته يشاهد أحد عروض العرائس ويصل به السخط عليه الى

حد مهاجمة العرائس بسيفه، وتفشل كل المحاولات لاقناعه بأن من أثاروا غضبه ليسوا سوى مخلوقات وهمية وشخصيات خيالية . ويعد هذا الفشل فى فهم الطبيعة الخيالية للعرض فشلاً على المستوى الظواهرى فقط ، أى فشلاً فى تفسير الظاهرة وإدراك أن العرائس ليست سوى أدوات لابراز وتجسيد الحبكة . لكن المنظور الأخلاقى يبرر غضب دون كيخوته وتدخله فى العرض ، فالأخلاق لا تعترف بالفصل بين الفعل وأداة الفعل ، ومن هذا المنظور تصبح العرائس والأحداث التى تجسدها شيئا واحداً . ويعرى غضب دون كيخوته هنا أحد المظاهر العبثية الغريبة فى العرض المسرحى . فالجمهور فى العرض المسرحى يجلس فى هدوء ويشاهد جرائم القتل والخيانة دون أن يهب لنجدة المظلومين أو لمنع الجرائم ، بل على العكس يستمتع بها ، وقد كان هذا هو السبب الرئيسى الذى جعل أوغسطين يتشكك فى الجدوى الأخلاقية للمسرح كما كان السبب أيضا فى الدفاع عنه من وجهة النظر الأخلاقية [٦] .

إن دون كيخوته يجسد هنا بمعنى آخر المتفرج المثالى كما تصوره جان جاك روسو ــ أى المتفرج الذى يتحول الى الموضوع الحقيقى للعرض ، فالقارىء لهذا المشهد لا ينشغل بالعرض العرائسى بل ينصرف تماما الى الاهتمام باستجابة دون كيخوته للعرض ، وهذا ما يحدث أيضا فى رواية توم جونز لهنرى فيلدنج [٧] حين يصف المؤلف عرضا لمسرحية هاملت يقوم فيه بدور البطولة الممثل جاريك الذى اشتهر فى القرن الثامن عشر . فالقارىء هنا لا ينشغل بالعرض الموصوف ولكن بانفعالات الشخصية التى تشاهده . ويكشف هذان المثالان عن وعى كل من سرفانتيس وفيلدنج (الذى كتب للمسرح أيضا) بالفجوة التى تفصل بين المتفرجين وبين الممثلين على المسرح ، وبأن الطرفين لا تربطهما علاقة ضرورية حتمية يمكننا أن ننشىء على أساسها تعريفاً مقنعاً للأداء المسرحى .

وتمثل استجابة دون كيخوته فى هذا المشهد من الرواية ما أسماه شيللر بالاستجابة البريئة الساذجة (naive) [٨] التى توحد فى ثقة بين الواقع وبين ما يدور على خشبة المسرح ، وتجسد هذه الاستجابة جانب « الوجود الحقيقى » الذى يشتمل

عليه العرض المسرحى كما وصفته فى فصل سابق . أما استجابة سانشو بانزا فى نفس المشهد فتجسد ما أسماه شيللر بالفهم المتعاطف (sentimentality) ولم يكن يعنى به الاندماج العاطفى بقدر ما كان يعنى الإدراك الفكرى والمعرفى للموقف . وتمثل هذه الاستجابة الجانب التمثيلى فى العرض المسرحى كما وصفته من قبل . ويرى شيللر ــ وكذلك سيرفانتيس ضمنا ــ أن المتفرج المثالى ينبغى أن يجمع بين الاستجابتين وأن يمزج بين الاندماج الطفولى الكامل فى العرض وبين الإدراك الناضج العاطفى والتأمل الفكرى الواعى .

وقد كان شكسبير يدرك تماما أن المسرح يعتمد على المشاركة الايجابية لعقل المتفرج وكثيرا ما كان يطلب هذه المشاركة الايجابية من المتفرج صراحة ويعرض أمامه أفق توقعات النص ويطلب معونته على تحقيقها . ولعل هذا هو السبب فى خلود أعمال شكسبير ، فهى أعمال تستنفر المتلقى الى المشاركة الابداعية وتيسر التقاء أفق توقعات النص بأفق توقعاته . وعلى العكس من هذا يعمد المسرح الهروبى التغييبى الى تحييد المتفرج فلا يضع على عاتقه عبء المشاركة بخياله فى ابداع العرض .

التوقعات الجمالية وأنماطها المتغيرة

انسحب المسرح الهروبى تدريجيا الى مجالى السينما والتلفزيون منذ ظهورهما وتحولت عروضه من عروض حية الى مجموعة من الصور المتحركة التى تبثها الأجهزة الإلكترونية فلا تترك للمشاهد مجالاً للمشاركة فى ابداعها أو التحكم فى مسارها اللهم إلا عن طريق اغلاق جهاز الاستقبال فعليا أو معنوياً . إن العرض المسرحى الحى ينهض على التفاعل بين الممثلين والجمهور فلا يتكرر تماما من يوم الى آخر ، بل يمثل فى كل مرة حدثا متفرداً . أما العرض التلفزيونى أو السينمائى فيمكن تكراره تماماً كما هو بصورة لا نهائية . والعرض المسرحى أيضا يوظف التلقائية والعفوية والارتجال كمصادر للابداع اللحظى والتجدد الدائم ، أما الشريط السينمائى أو شريط الفيديو فيثبتان على حالهما بمجرد انتهاء عملية المونتاج ، فالهدف فى حالة العرض

التلفزيونى أو السينمائى هو التحقيق المثالى لسيناريو التصوير وفقا للقواعد والامكانات الجمالية التى تفرضها وتتيحها وسيلة الارسال وهى فى الحالتين وسيلة تسمح بعدد لا نهائى من اللقطات يختار المبدع أفضلها وفق تصوره .

وفى دراسته عن وسائط الاتصال ، قسم مارشال ماكلوهان هذه الوسائط الى وسائط « ساخنة » ووسائط « باردة » [٩] ووصف وسائط الاتصال الساخنة مثل الشرائط الفيلمية بأنها وسائط تفترض التلقى السلبى تماما ولا تسمح للمتلقى بالمشاركة فى إنشاء معنى الرسالة ودلالاتها . أما المسرح فيمثل وفق هذا النظام وسيلة اتصال باردة على العكس من الشرائط الفيلمية ، فهو وسيط يعتمد اعتماداً كبيراً على مشاركة المتفرجين . ورغم نجاح نظرية ماكلوهان فى تحديد الفروق الرئيسية بين وسائط الاتصال المختلفة فإنها لا تخلو من بعض العيوب وأوجه النقص ، فهى تتجاهل مثلا أن وسائل الاتصال الساخنة يمكن أن تطرح رسائل تحتمل التفسير على أكثر من وجه فتدفع المتلقى الى المشاركة فى تحديد دلالاتها تماما كما يحدث فى المسرح . كذلك تدرج هذه النظرية التلفزيون ضمن وسائط الاتصال الباردة جنبا الى جنب مع المسرح بينما ينفرد التلفزيون بين جميع وسائط الاتصال بتجاهله التام للجمهور كعنصر فاعل فى تحديد دلالات الرسالة التى يتلقاها . فالتلفزيون فى أسوأ حالاته جهاز حَرْفى يفتقد الى الخيال ويتناول الواقع واللغة وعملية الاتصال بصورة حرفية .

لقد كان شكسبير يعلم أن بوهيميا لا تطل على البحر ورغم ذلك جعلها تطل عليه فى مسرحية حدوتة الشتاء ، وذلك لأن التلفزيون لم يكن قد ظهر بعد فى زمنه ولم يكن أحد يستطيع أن يذهب الى بوهيْميا حاملا معدات التصوير التلفزيونى ويرسل الى انجلترا رسالة حية تثبت خطأ المؤلف . أما الآن فقد اختلف الأمر وانتشر مراسلو التلفزيون فى كل مكان . ورغم أن ماكلوهان قد أخطأ حين وصف التلفزيون بأنه وسيط اتصال « بارد » مثل المسرح ، فقد أصاب حين تحدث عن تقلص حجم العالم المعاصر تحت تأثير وسائط الاتصال الالكترونية ووصفه بأنه اصبح قرية صغيرة . ولعل التلفزيون هو أبلغ دليل على صحة هذا الرأى ، فمن خلاله مثلا تمكن أكثر من نصف

سكان العالم ، أو نصف سكان « القرية العالمية » فى تعبير ماكلوهان [١٠] ، من متابعة الحفل الموسيقى الذى أقيم لصالح مرضى الايدز وقت حدوثه . وقد ترتب على هذا التقلص فى حجم العالم وتحوله الى قرية صغيرة أن تقلص التعامل المجازى مع الواقع لصالح التعامل الحرفى ، وهى نتيجة طبيعية ، بل وحتمية أيضا . فحين وصف شكسبير العالم بأنه مسرح كبير لم يكن يعنى هذا حرفيا بل كان يحاول من خلال هذه الاستعارة الجريئة أن يؤكد قدرة العرض المسرحى على احتواء العالم بكل ما فيه . لكننا الآن حين نصف العالم بأنه قرية عالمية الكترونية فإننا نعنى هذا حرفيا لا مجازاً فالعبارة تشير الى حقيقة ملموسة نستطيع اثباتها عن طريق الملاحظة والاستقراء . وفى عصر شكسبير كان الجمهور يتقبل العجائب والغرائب ببساطة لأنه يجهل الكثير عن العالم ويراه مغلفا بغلالة من الغموض ، وكانت غلالة الغموض هذه تمثل ستاراً يفصل بين العالم الخيالى الذى يصوره المؤلف وبين عالم الحقائق والمعلومات الصحيحة . أما الآن فقد زالت هالة الغموض وأصبح خيال المؤلف تحت رحمة المعلومات والحقائق وأصبحت مصداقية عوالمه الخيالية تقاس بمدى صحة معلوماته .

ويتضح لنا مما سبق أن التلفزيون يمثل خطراً حقيقيا على عملية التصور والادراك عند الانسان ، فالحرفية الشديدة فى التعامل مع الواقع قد تؤدى الى تجمد الخيال الفزدى وتحجره فتتسلط فكرة التطابق مع الواقع على الذهن تسلطاً مرضياً وتتحول خاصية الدقة فى المعلومات من صفة يفتخر بها الانسان فى مهنته الى فكرة عصابية ووسواس دائم يتسلط على الحياة . أما فى المسرح فيستطيع المتفرج أن يسمع أجراس الكنائس تنبعث من مسجد دون أن تزعجه الفكرة كما أزعجت دون كيخوته ، فالأحداث فى المسرح تكتسب مصداقيتها من علاقتها بسياق العرض لا من علاقتها بالعالم الواقعى خارج خشبة المسرح ، وهذا ما حاول شكسبير أن يؤكده فى مسرحية حدوتة الشتاء حين جعل بوهيميا تطل على البحر مخالفا فى ذلك الواقع . فليس المهم أن تتطابق الصورة المسرحية لبوهيميا مع صورتها الواقعية ، بل المهم هو أن تقنعنا الصورة المسرحية فى سياق العرض . فالمعادل الجمالى للصدق المسرحى يوجد داخل العرض وليس خارجه .

وتطرح المقارنة بين المسرح والتلفزيون دلالات هامة ينبغى أن تأخذ فى الاعتبار فى أى نظرية عن الدور الثقافى للتلفزيون . لقد دعا ريموند وليامز الى اعتبار التلفزيون نقطة انطلاق نحو نوع جديد من الكتابة الدرامية ، ودافع عن الدراما التلفزيونية بحجة أنها تستخدم وسيطا جماهيرياً يجعلها فى متناول الجميع فتساهم بذلك فى القضاء على مركزية الثقافة وتجعلها أكثر ديمقراطية . وتبدو الدراما التلفزيونية من هذا المنظور نموذجا مثاليا للنشاط الثقافى الجماهيرى ويبدو الصندوق الالكترونى القابع فى ركن غرفة المعيشة بديلا للعلبة الايطالية أو خشبة المسرح . لكن الأمر ليس بهذه البساطة فالصندوق الالكترونى ليس به قناة اتصال تبث ردود أفعال المتفرجين الى الممثلين مباشرة وبصورة ايجابية تؤثر فى مسار العرض كما يحدث فى المسرح . حقا إننا جميعا نصرخ أحيانا أمام شاشة التلفزيون وكثيرا ما نسب ونلعن ، لكننا نفعل ذلك ونحن واثقون أن أحداً لن يسمعنا سوى الجيران .

وقد يتطور التلفزيون عما قريب ويتمكن من إتاحة وسيلة للتواصل بين الشاشة وبين المتفرجين ، وقد رأينا بالفعل برامج تعتمد على الاتصال التلفونى المباشر مع الجمهور ، وربما كانت هذه البرامج هى أول خطوة على طريق استيعاب استجابات الجمهور داخل هذه الوسيلة الاعلامية . وعلينا أن نذكر أيضا من باب احقاق الحق أن التقاليد المسرحية السائدة تفرض قيودا صارمة على المتفرج وتحد من حريته فى التعبير عن استجابته ولا تسمح بهذا إلا فى أضيق الحدود وفى مناطق محددة . وتمثل عروض البانتومايم التى تقدم أثناء الكريسماس الاستثناء الوحيد من هذه القاعدة ، فهى عروض تنص تقاليدها الراسخة على المشاركة الايجابية للجمهور فى العرض ومن هنا جاءت شعبيتها الواسعة ولا شك . ورغم ذلك لا أتصور أن الدراما التلفزيونية ستغنينا عن المسرح ، فسوف يظل التلفزيون رغم كل التطورات وسيطا يعتمد بالدرجة الأولى على المادّة المسجلة التى لا تدع مجالاً لمشاركة الجمهور أثناء عملية الأداء التمثيلى ، والتى تضع الجمهور أمام خيارين لا ثالث لهما : أما تغيير القناة أو اغلاق الجهاز .

العقد المادى

حين يقال عن عرض مسرحى انه حقق « نجاحا نقديا » فهذا يعنى فى العادة انه قد فشل جماهيريا رغم استحسان النقاد له ، وقد يفشل العرض نقدياً وينجح رغم ذلك جماهيريا ويحقق أرباحاً كبيرة . ويشتمل الأداء المسرحى على نسقين من القيم أحدهما جمالى والآخر اقتصادى ، وقد حان الوقت الآن لكى نتأمل معاً آثار ونتائج هذه الإزدواجية المبنية فى طبيعته وهى ازدواجية يتردد صداها فى الاستخدمات الأخرى لكلمة أداء ، ففى سياق الأسواق المالية توصف الأسهم « بالأداء » الجيد حين يرتفع سعرها ، وفى سياق التعليم يوصف الطفل أو الطفلة بتميز « الأداء » حين يحصلان على درجات عالية . وفى مجال المسرح أيضا يتم تقييم الأداء المسرحى بخليط من المعايير الجمالية والمالية .

إن اختيار المخرج والمنتج عادة للعرض المسرحى واسلوبه يخضع لعدد من الاعتبارات لا علاقة لها بالفن أو الجمال . وهذه الاعتبارات هى : ١) حجم المسرح المتاح ، ٢) الموقف المالى العام ، ٣) العائد المتوقع من شباك التذاكر ، ٤) صورة المسرح وسمعته ، ٥) المؤثرات والعوامل السياسية ، ٦) التجهيزات الفنية المتاحة .

١ ــ حجم المسرح المتاح

يمثل حجم المسرح ــ الذى يشمل مساحة الأداء المتاحة وعدد مقاعد الجمهوز ــ العامل الرئيسى فى تحديد نوعية العروض التى تقدم عليه . فإذا ازداد حجم المسرح عن حجم الجمهور المتاح فى منطقة ما فسوف تلتزم سياسته الفنية بطابع الحياد فى العادة ، أما المسرح الصغير فى المدينة الكبيرة فيستطيع أن يكون مجموعة من الزبائن الدائمين فيتحول الى شئ أشبه بالنادى الخاص الذى يتميز أعضاؤه بسمات اجتماعية واقتصادية مشتركة . لكن المسرح الصغير فى المدينة الصغيرة قد يجد صعوبة فى اجتذاب الجمهور الى عروضه بصورة منتظمة كما تفعل المسارح الكبيرة فى المدن ، ولهذا فقد يجد من الحكمة أن يلتزم الحذر والحياد فى

سياسته الفنية . ولا يعنى هذا أن علاقة حجم المسرح بحجم جمهوره تخضع لنمط ثابت أو صيغ مطلقة فقد تنجح بعض المسارح الصغيرة أحيانا فى اجتذاب جماهير غفيرة ، وقد حدث هذا فى حالة مسرح (مادار ماركت) فى مقاطعة نوريتش ، فقد كون هذا المسرح تراثا من عروض الهواة المتميزة فاكتسب شهرة واسعة وأصبح قبلة أنظار عشاق المسرح وتفوق على المسارح الكبيرة فى المدينة فى قدرته على اجتذاب الجماهير .

وتنقسم المسارح فى المدينة عادة الى مراتب ثلاث وفقاً لأحجامها . فالمسرح يعد صغيرا إذا لم يزد عدد مقاعده عن المائتين ، ويعد متوسطا إذا استوعب ما بين المائتين والستمائة متفرج فإذا ازداد عدد المقاعد عن الستمائة انتقل المسرح الى مرتبة المسارح الكبيرة . لكن هذا التقسيم ليس مطلقا وقد يختلف اختلافا كبيرا من مكان الى آخر ومن عرض الى آخر . ففى حالة عروض موسيقى « الروك » مثلا يستوعب المسرح الصغير ألف متفرج بينما يتسع المسرح الكبير لمائة ألف متفرج .

٢ ــ الموقف المالى العام

يحدد حجم المسرح بدرجة كبيرة قدرته المالية ونوعية العروض التى يقدمها . فإذا حاول مسرح صغير مثلا أن يستضيف أحد نجوم الكوميديا وأن يدفع أجره المرتفع فسينتهى الأمر إما الى الخسارة الفادحة وإما الى رفع أسعار تذاكره بصورة رهيبة ، ولهذا لا تقدم المسارح الصغيرة فى العادة هذه النوعية من العروض الترفيهية التى تعتمد على النجوم وتتجه الى تقديم التجارب الجديدة والمثيرة . أما المسارح الكبيرة التى قد تبلغ تكاليف تشغيلها وإدارتها مائة ألف جنيه استرلينى فى الأسبوع فتفضل بالطبع العروض « المضمونة » ولا تخاطر فى العادة بتقديم التجارب الجديدة . وهنا يبرز دور المنح والمعونات المالية فى تشجيع المسارح الكبيرة على المغامرة والتجديد ، لكن التجربة قد أثبتت مع الأسف أن المعونات التى تقدم للمسارح الكبيره لا تغير فى العادة من سياستها الفنية المحافظة ، ففى ألمانيا الغربية مثلا تعتمد المسارح الكبيرة على المعونات أكثر من أى بلد آخر ورغم ذلك مازالت حذرة

فى سياستها الفنية وتنفر من تقديم التجارب الجديدة للمؤلفين المعاصرين . وربما كان أكثر المستفيدين من هذه المعونات هم الاداريون والفنيون .

ويلعب المدير المالى فى المسارح الكبيرة دورا ملموسا فى تدعيم نزعتها المحافظة بما له من سلطة ونفوذ ، فهو يضع المتطلبات المالية للمبنى وموظفيه الدائمين فى المقام الأول عند توزيع الموارد المتاحة وتأتى ميزانية العروض فى المقام الثانى مما يؤثر فى السياسة الفنية العامة للمسرح . وفى كثير من الحالات تستحوذ تكاليف الإدارة والتشغيل على ٦٠ ٪ من الموارد المالية للمسرح ، تذهب كلها الى الإداريين والطاقم الفنى للمسرح .

وتنبع معظم مظاهر المحافظة هذه من بنية الإدارة المسرحية التى تحمل كل ملامح النظام الاقطاعى . فالمنتج المسرحى يشبه البارون فى النظام الاقطاعى ، فهو يتحكم فى كل شىء ، فى الأموال والعقود والسياسة العامة للمسرح . ويستأجر المنتج طاقما من المستخدمين عن طريق التعاقد ويدربهم على طاعته والامتثال لإرادته . ولا تزال السلطة المالية للمنتج تتحكم فى السياسة الفنية للمسرح عامة رغم كل المكاسب التى حققتها نقابات الفنانين ورغم ظهور عدد من الفرق الدائمة الصغيرة ، فالتطور الفنى نحو الأداء الجماعى التعاونى على خشبة المسرح لم يواكبه تطور مماثل فى مجال التمويل والإدارة ولا تزال الجمعيات التعاونية المسرحية ظاهرة نادرة ولا ترحب إدارات المسارح الكبيرة فى العادة بالتعاون معها . وحين تولت الدولة فى بريطانيا مهمة التدعيم المالى للانتاج المسرحى اعتنقت نفس السياسة الإدارية والمالية السائدة فى القطاع الخاص ووضعت سلطة المنتج أو البارون الاقطاعى فى أيدى مجموعة من الموظفين المختصين وبهذا عمقت الطابع الاقطاعى لسياسة التمويل . فبينما تخضع سلطة المنتج فى القطاع الخاص فى نهاية الأمر للجمهور واعتبارات شباك التذاكر ، لا تخضع سلطة موظفى الدولة المسئولين عن تدعيم المسرح لأى مساءلة ولاتحدها أى اعتبارات . وإذا أضفنا الى ذلك سياسة الانحياز الواضح للعاصمة فى توزيع المعونات المالية فسنجد أن سياسة الدولة فى تدعيم

المسرح لم تتمخض إلا عن جهاز لأدارى مركزى متضخم لا يخضع للمسائلة وعن فقر عام فى الانتاج المسرحى ومناخ مسرحى هزيل.

ويخضع حجم الفرق المسرحية عادة للموقف المالى العام للمسرح ولسياسته الادارية العامة . ولا تستطيع معظم المسارح الآن أن تمول فوقا كبيرة على أساس دائم . لهذا ترحب معظم المسارح بالعروض التى تتطلب عددا قليلا من الممثلين فكلما قل عدد الشخصيات فى العمل كلما ازداد الاقبال عليه ، ويا حبذا لو اقتصر عدد الشخصيات على اثنين فقط . لقد أصبح من النادر الآن أن نرى فى العروض الشكسبيرية جيوشا حربية تذكرنا بالجيوش الحقيقية ولو من بعيد . ولا يتوفر هذا إلا فى عروض الفرق التى تحتل قمة الهرم المسرحى مثل فرقة المسرح القومى البريطانى أو فى العروض المدرسية التى تمثل قاع هذا الهرم . لكن هذا ليس بالأمر الجديد ، ففى عام ١٦١٢ قدمت فرقة إنجلش كوميديانز مشهد المعركة بين ملك انجلترا وملك اسكتلندة فى صورة سلسلة من المبارزات الثنائية . وكان المنتصر فى كل مرة يجرى خارج المسرح ليغير درعه ثم يعود ليبارز عضوا آخر من أعضاء الفريق وهكذا دواليك حتى انتهى الأمر ببقاء عضو واحد من أعضاء الفريق الذى كان يضم اثنى عشر شخصا ، وكان هذا العضو الباقى بالطبع يمثل دور المنتصر . [١٢] .

٣ ــ العائد من شباك التذاكر

يعد شباك التذاكر أوضح معايير النجاح أو الفشل وأكثرها حساسية ، لكنه أيضا أقل هذه المعايير خضوعا لمنطق التوقعات . فقد تتوفر فى بعض العروض كل العناصر التى تضمن لها النجاح ، وقد تنجح بالفعل لفترة ، لكن استمرار هذا النجاح يظل أمراً لا يمكن التنبوء به . ويتميز سوق موسيقى وأغانى « البوب » بالذات بالتذبذب الشديد فقد يتغير حجم المبيعات من اسبوع الى أسبوع ، بل ومن يوم الى يوم . ولا يقتصر هذا التذبذب فى درجة الاقبال الجماهيرى على سوق « البوب » فقط بل يمتد أيضا الى سوق المسرح الكلاسيكى فيختلف عائد شباك التذاكر فيه من يوم الى يوم . ويتجلى هذا بصورة خاصة حين يتجول العرض فى الأقاليم ، فقد يلقى العرض

فى أحد المدن إقبالا هائلا ويفشل فى مدينة أخرى على مسرح مماثل دونما سبب واضح .

أضف الى ذلك أن نقص عدد المتفرجين بنسبة واحد فى المئة فقط يسبب نقصا فى عائد شباك المسارح الكبيرة قد يصل الى عشرين الف جنيه استرلينى من العائد السنوى . ويمثل هذا المبلغ بالنسبة للمسارح الكبيرة خسارة لا يستهان بها ويتدخل فى تقييم نجاح أو فشل العرض .

ويتأثر عائد شباك التذاكر بثلاثة عوامل رئيسية هى : سمعة المؤلف المسرحى ودرجة التقدير التى يحظى بها ، درجة الشعبية التلفزيونية التى يتمتع بها أحد نجوم العرض ، سمعة العرض التى تنتشر من خلال المتفرجين أو سمعة الفرقة بعد آخر زيارة إذا كانت من الفرق التى تتجول بعروضها . ويقبل الجمهور عادة على المسرحيات الكلاسيكية والمعروفة أكثر من المسرحيات الجديدة إلا إذا كان مؤلفو هذه المسرحيات الجديدة من الكتاب المعروفين أو كان بين الممثلين ممثل محبوب يتمتع بشعبية جماهيرية .

ويمثل الاهتمام بعائد شباك التذاكر فى أسوأ الحالات قوة هدامة تتحكم فى سياسة المسرح الفنية فتقتصر عروضه على المسرحيات المحايدة التى لا طعم لها ولا تثير جدلاً . أما فى أفضل الحالات فيلعب عائد شباك التذاكر دور المؤشر الذى يساعد المسرح على تقييم اهتمامات المجتمع واحتياجاته فيخطط سياسته فى ضوئها . وفى بعض الأحيان قد يقبل المسرح احتمالات الخسارة عند تقديم عرض جديد أو فرقة جديدة لأول مرة إذا توفرت الثقة فى احتمالات النجاح فى المستقبل .

٤ ــ صورة المسرح وسمعته :

وتلعب صورة المسرح التى قد يروجها لنفسه عن قصد دورا هاما فى التوفيق بين اهتمام المنتج والإدارة المسرحية بعائد شباك التذاكر وبين اهتمام الفنانين وفئة صغيرة من المتفرجين بالابتكار والتجديد الفنى . وتؤثر الآراء الفنية للمسئولين عن الفرقة فى تحديد نوعية هذه الصورة بدرجة كبيرة ، كما يؤثر فى تحديدها أيضا المناخ السياسى السائد فى البلاد التى تستضيفها .

والحالة المثالية بالطبع هى أن يتمكن المسرح من كسب ثقة جمهوره المطلقة بحيث يصبح قراره بتقديم أية مسرحية ضمانا كافيا لقيمتها ودليلا قاطعا على جودتها . لكن هذه الحالة المثالية لا تتحقق عادة ، فنموذج الجمهور الذى يدين بالولاء لمسرح بعينه لا يوجد عادة إلا بين جماهير فرق الهواة ، وهى فرق نادراً ما تقدم على المغامرات الفنية أو تخاطر بتقديم الجديد والمبتكر ، وإذا تصدت لأعمال معاصرة فعادة ما تختار الأعمال المعروفة التى سبق أن نجحت على مسارح العاصمة وخاصة مسارح حى الوست إند الشهير . ومن الغريب حقا أن تقتصر عروض الهواة سواء فى المراكز الاجتماعية أو الكليات على عدد صغير من المسرحيات الهزيلة المتكررة أغلبها من النوع البوليسى ، وذلك رغم توفر المادة المسرحية الفنية المنوعة . والواضح أن هذه الفرق تؤمن بمبدأ « الاتحاد قوة » أو بعقلية القطيع . وأنا لا أقصد هنا بالطبع أن أنكر حق أى مجتمع محلى فى اختيار المسرحيات التى يفضلها وتشجيعها . اننى فقط أود أن أحذر فرق الهواه من عوامل الكسل والجبن والاستكانة ، فهى ألد أعداء المسرح وأشدها فتكا به ، وقد تصيب العروض المتميزة فى مقتل أكثر من التمثيل الهزيل ، وهذا بالطبع ليس فى صالح المجتمع فى نهاية الأمر .

وإذا كانت فرق الهواة فى الأقاليم تعانى من المبالغة فى إرضاء جمهورها مما يشكل خطراً عليها ، فإن الفرق الصغيرة التى تهيمن على المراكز الفنية للمحترفين تعانى من التطرف فى اللامبالاة بالجمهور وهو من الأخطار القاتلة فى المسرح . فأعضاء هذه الفرق يعانون من ضيق الأفق والانغلاق على أنفسهم أو بعضهم البعض ، لذلك تجىء عروضهم جافة جدباء منفرة لا يتذوقها أحد سواهم .

٥ ـــ المؤثرات والعوامل السياسية :

يتخذ تأثير السياسة فى المسرح صورتين رئيسيتين ، فمن ناحية ، يؤثر المناخ السياسى المحلى عادة على درجة وحجم المعونات والمساعدات التى تقدم للمسارح ، ومن ناحية أخرى قد تتدخل الأيديولوجية التى يعتنقها الفنانون فى اختيار

المسرحيات التى تقدم وأساليب تقديمها والفنانين الذين يستعينون بهم . ويضطر الفنانون من كل نوع فى فترة ما الى التدخل فى العملية السياسية والاشتباك مع مؤسساتها للحصول على الموارد المالية أو دفاعاً عن حقوقهم . فقد يسعون فى بعض الأحيان الى تجنيد الرأى العام داخل مجموعة من المؤسسات السياسية ليكسبوا مكانا على قائمة أولويات أوجه الانفاق العام ، وقد يحاولون تغيير البنية السياسية التحتية أو تعديلها لتوفير مناخ أفضل لازدهار الفنون عامة . لقد رفع الداديون من قبل شعار « الفن سلاح » وكانوا فيه محقين ، فالفن مصدر قوة سياسية هائلة إذا استطاع الفنان توظيفه، لكن قليلًا من الفنانين من يقبلون هذا التحدى ويقبلون على العمل السياسى .

ولما كانت الثقافة فى أحد معانيها نتاجا فكرياً لموقف أيديولوجى معين ، سواء كان يمينيا أو يسارياً أو فى الوسط ، فإن احتقار الفنانين للعمل السياسى وترفعهم عنه يعد نوعا من التعامى المتعمد عن الحقائق السياسية التى تحكم حياتنا ، فهم فى هذا كالنعامة التى تدفن رأسها فى الرمال وتظن أن هذا سوف ينجيها من الخطر . فإذا أراد الفنانون الحصول على موارد من الحكومة وغيرها من المؤسسات العامة فعليهم أن يقبلوا عبء الاشتباك السياسى لصالح أنفسهم . ولعل النظرة العامة إلى السياسة باعتبارها فن الممكن والحلول الوسط والتنازلات هى ما ينفر الفنانين منها ، فالسياسة بهذا المعنى تتعارض جذريا مع الفن الذى ينشد الكمال دائما ويرفض التنازلات . ولا يخفى على أحد ما تنطوى عليه هذه المقارنة من سذاجة وسطحية ، إذ يندر أن يخلو عمل فنى من بعض التنازلات والحلول الوسط سواء كانت مادية أو زمنية أو فنية ، فهناك دائما الصورة المثالية المتخيلة للعمل وهناك أيضا الصورة الفعلية التى تتحقق . وفى إطار النسبية العامة التى تميز كل تعبير فنى ، لا تمثل الحلول الوسط بالضرورة تنازلاً أو هزيمة أو قصوراً ، بل قد تكون مجرد استجابة لبعض الظروف العملية . فالفن قد يولد من تفاعل مجموعة من الظروف المثالية لكنه قد يولد أيضا من الصراع مع الظروف الصعبة والانتصار عليها .

٦ ـ التجهيزات الفنية :

تزهو المسارح عادة بتجهيزاتها الفنية الحديثة كما يزهو رؤساء القبائل بأساورهم ، فكلما إزداد عدد التجهيزات أو الأساور ارتفعت مكانة المسرح ورئيس القبيلة . ولا يخفى علينا الخطر الذى ينطوى عليه هذا التفاخر ، وهو خطر كثيرا ما يتحقق . فالتجهيزات سرعان ما تحتلّ مكان الممثل لتصبح مركز الاهتمام الفنى والمالى بدلا منه . ورغم ذلك لا يزال اقناع الادارة المسرحية بانفاق الأموال على شراء أحد الأجهزة الفنية أسهل بكثير من اقناعها بانفاق الأموال على ميزانيات تتعلق بالممثلين ، فابرام العقود مع الممثلين يشكل فى نظر الإدارة التزاماً ماليا طويل الأجل ، أما الجهاز فيدفع ثمنه مرة واحدة فقط . ويتصل خطر التفاخر بالتجيهزات الفنية بخطر التفاخر بالمبانى المسرحية عامة ، فتنفق المنح والهبات السخية على بناء المسارح الضخمة الهائلة التى تفتقر بعد ذلك الى الأموال اللازمة لتشغيلها والاستفادة منها بالكامل وتظهر هذه المشكلة بصورة واضحة فى مسارح الجامعات فى أمريكا .

دور المؤدى :

ما هو الدور الذى يمكن يلعبه المؤدى والعرض المسرحى فى النظام الثقافى ؟ يستطيع المؤدى على مستوى العروض المسرحية المنفصلة أن يمتع الجمهور وأن يوظف هذه المتعة فى تثقيفه وتوسيع مداركه ، كما يستطيع شحذ المشاعر وتكثيفها وتعميق الوعى بالحياة . أما العرض المسرحى بالمعنى الشامل فيستطيع أن ينشط الاحساس بالانتماء الى المجتمع وأن يساهم فى تغييره وتطويره ، كما يمكن توظيفه فى الاحتفال بالجماعة وتثبيت عقائدها .

وظيفة الامتاع

يختلف الامتاع والارضاء عن التزلف والتملق . فالممثل الذى يضع حب الجمهور له فوق كل شىء قد يضحى بدوره فى سبيل ذلك ويقترب من الجمهور اقترابا لا يسمح له بالاندماج والتقمص ، فيتخطى الخط الحرج الذى يفصل بين الوهم

المسرحى وبين الواقع ، وبين عالم المسرحية الخيالى والعالم الحقيقى الاعتيادى .
ولا تقتصر المتعة المسرحية على الكوميديا فقط أو المسرحيات المبهجة ، فالتراجيديا ليست بالضرورة مؤلمة أو تخلو من المتعة لأنها تصور الرعب والألم والمعاناة . فالمتعة هنا تتحقق على مستوى فكرى وشعورى أكثر عمقا فهى متعة تنبع من إدراكنا لصدق ما يعرض أمامنا ومن نزاهة العرض الفكرية والأخلاقية والسياسية والفنية فى التعامل مع المسرحية . فالمؤدى لا ينبغى أن يزيف السمات الأخلاقية للشخصية التى يؤديها وليست مهمته أن يحسن صورتها الأخلاقية للشخصية ليجعلها تبدو أكثر جاذبية . فلو كانت هذه مهمته لما استطاع أحد أن يلعب دور هتلر أو الملك هيرود فى مسرحية سالومى . إن المسرح لا يقدم صوراً مثالية ، بل يقدم لنا القرائن التى تمكننا من اصدار أحكامنا الأخلاقية أو السياسية أو الفنية على الموقف .

وظيفة شحذ المشاعر وتكثيفها :

تتحقق عملية شحذ المشاعر وتكثيفها من خلال أفعال الاشارة والتحديد التى يبدأ بها العرض ، ومن خلالها وحدها . وتتضمن هذه الأفعال أيضا درجة من التغريب ــ أى نزع غلالة الألفة والاعتياد عن الأشياء والأفعال المألوفة ــ فمجرد ظهور ممثل أو شىء على خشبة المسرح يلفت انتباه المتفرج على الفور ويدفعه الى تأمله، وهكذا يتحد فعل الاشارة والتحديد بفعل التغريب . وقد يتخذ شحذ المشاعر صورتين قد تبدوان متناقضتين ، فقد يتخذ صورة تقريب الأشياء الغريبة الينا وجعلها أكثر ألفة ، أو صورة تغريب الأشياء المألوفة . وتكمل الصورتان كل منهما الأخرى فيكمل الشعور بغرابة المألوف الشعور بالألفة تجاه الغريب ، ولا ينبغى أن يتفوق أحدهما على الآخر فأى شىء يزيد عن حده قد ينقلب الى ضده ، وقليل من النبيذ يصلح المعدة وكثير منه يسبب الغثيان . ولهذا ينبغى أن يحذر الممثلون من المبالغة فى تكثيف مشاعر الجمهور فى أى من الاتجاهين ، وإلا تحول الشعور بالألفة الشديدة الى شعور بالملل والضجر وتحول الشعور بالغرابة الى عدم تصديق ساخر . ويمثل تحقيق هذا التوازن مهمة دقيقة وصعبة تحتاج الى خبرة ومهارة . وتزيد صعوبة المهمة فى حالة التراجيديا التى تميل الى الوقوع فى خطر المبالغات اللا معقولة ، فتراكم

الجثث على المسرح فى النهاية قد يثير الألم ، فإذا زادت الجثث عن الحد المعقول انقلب الأمر وحلت السخرية محل الألم .

وظيفة تنشيط الاحساس بالانتماء الى المجتمع

نستطيع قياس فاعلية المسرح فى تنشيط الاحساس بالانتماء الى المجتمع بصورة مباشرة من خلال العلاقات الاجتماعية التى يولدها بين المتفرجين وبين الممثلين من ناحية ، ومن خلال حجم الاحساس بالانتماء الى الجماعة الذى يفجره ومداه من ناحية أخرى . ولقد حققت تجارب مسرح الجماعة أو مسرح المجتمعات الصغيرة (Community-theatre) نجاحاً كبيراً فى المجمعات السكنية الكبيرة التى يتسم معمارها الحديث بالقسوة والصرامة ، فساعدت العروض الجماعية المشتركة فى تحييد الاحساس بملامحها الكئيبة وتلطيف أجوائها الموحشة . وتتخذ أنشطة مسرح الجماعة صورا مختلفة ، فقد تتخذ فى أبسط صورها شكل حفل يقام فى الشارع ويشارك فيه كل السكان ، أو المشاركة فى اشعال نار كبيرة لحرق المهملات وأوراق الأشجار فى احتفال صاخب . لكنها أيضا قد تتخذ صورة عرض مسرحى لعمل يعرض للصراعات والقضايا التى تخص الجماعة ويتناولها بالتحليل ، وقد أشار روسو ضمنا الى هذين النوعين من العروض الجماعية الاحتفالية فى نموذجه للعرض الاحتفالى الذى حللته فى فصل سابق . ففى نموذج روسو وفى عروض مسرح الجماعة ينشط الاحساس بالانتماء الى الجماعة حين يدرك المتفرجون أنهم قد تحولوا الى مؤدين . ويمثل هذا التحول فى المنظور من طرف الى نقيضه الأساس الذى تبنى عليه كل العلاقات التى تنشأ بعد ذلك بين الجمهور والمؤدى .

وظيفة تغيير المجتمع وتطويره

يعد التوظيف الواعى للمسرح بهدف التغيير الاجتماعى أحد الملامح البارزة الهامة للمسرح فى القرن العشرين ، فقد شهد هذا القرن منذ بدايته محاولات عديدة فى هذا الاتجاه تنوعت ما بين تجارب أصحاب القمصان الزرقاء وجهود الروس أثناء الثورة الشيوعية وتجارب مسارح عربات النقل العامة (الأوتوبيسات) فى مراكز المدن

.. الخ . وتستمد هذه التجارب وغيرها طاقتها وقوتها من إيمانها اليقينى الراسخ بأن المسرح يستطيع أن يحقق التغيير . ويفتقر هذا الإيمان الى الأسانيد والأدلة المادية والتاريخية التى تبرره وتدعمه. حقا ، قد يحدث أحيانا أن يظهر عمل يمكن اتخاذه دليلا على قدرة المسرح على التغيير ، مثل الدراما التلفزيونية عودى الى البيت يا كاتى التى يدعى البعض أنها تسببت فى تعديل بعض القوانين . لكن هذا الدليل يتضاءل إذا تأملنا العدد الهائل من العروض المسرحية التى قدمت على خشبة المسرح وكم القضايا الاجتماعية التى طرحتها دون أثر يذكر . إن أى عملية احصائية بسيطة من شأنها أن تثبت لنا صحة تشككنا فى قدرة المسرح على التأثير فى مجرى الأحداث بصورة مباشرة . وكل ما نستطيع أن نجزم به هو أن مناخ التغيير اذا توفر قد يستطيع عرض مسرحى جيد أن يلعب دور العامل المساعد ويفجر شرارة التغيير .

ورغم ذلك فقد نجح المسرح فى أداء وظيفة التغيير والتطوير الاجتماعى ولكن فى مجالات أخرى ، أبرزها مساعدة المتخلفين عقليا كوسيلة علاجية ومساعدة المعوقين اجتماعيا فى استرداد القدرة على التعبير عن مناطق شعورية حرمتها عليهم التقاليد الاجتماعية . وفى الواقع يستطيع المسرح أيضا أن يلعب بنجاح دور القوة الضاغطة على المؤسسات السياسيه والاجتماعية وأن يجند الرأى العام لصالح القضايا الهامة فحين ينجح المسرح فى توضيح رؤية الممثل لنفسه وفهمه لذاته ومجتمعه ، فإنه يساهم بذلك أيضا فى توضيح وبلورة الأهداف السياسية والاجتماعية التى يسعى اليها المجتمع ككل وفى تكثيف حملة المطالبة بالحقوق والمكانة اللائقة والظروف المناسبة للحياة والعمل .

وظيفة الاحتفال بالجماعة

يمتد تاريخ احتفال المسرح الغربى بالمجتمع عبر القرون فيبدأ بالعصور الكلاسيكية القديمة ومهرجانات أثينا ، ويمتد عبر العصور الوسطى بمواكبها المسرحية وموكب عمدة لندن ويستمر الى العصر الحديث واستعراضات اليوم الرابع من يوليو وغيرها . وقد لعب المؤدى المسرحى منذ القدم دورا هاما فى هذه الطقوس

التى تسعى الى تنشيط الاحساس بالانتماء للمجتمع ، سواء فى الاحتفالات المدنية أو القبلية أو الاجتماعية . وقد حاولت بعض الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة أن تثبت أن هذا الدور الاحتفالى للمؤدى يمثل المبرر النهائى لوجوده ، وفى مثل هذا الرأى خطر كبير على المؤدى . فالمؤدى حين يشارك فى الطقوس الاحتفالية عليه ألا يندمج فيها تماما وأن يتذكر دائما انه مجرد وسيط فى عملية أخرى سياسية كانت أم دينية ، فالراقص حين يتوحد مع الرقصة يفقد مكانته ودوره كمؤدى ومعها قدرته على النظرة النسبية إلى الواقع . ولهذا ينبغى أن يهتم بالرقصة أولا وأخيرا وأن يدرك أن الجماعة التى يحتفل بها ليست جماعة يربط بينها الفن بل العقيدة المشتركة وانها بمجرد انتهاء طقوس تأكيد العقيدة سوف تنساه تماما .

ويمثل مضحك الملك أو المهرج وكذلك الكرنفال ظواهر لأنماط سلوكية معينة تهدف الى تفريغ شحنة التوتر فى فترات محددة من العام يتبادل خلالها الناس الأدوار فيقوم الأغنياء بخدمة الفقراء ويرتدى الصبية لباس رجال الكنيسة والأساقفة . لكن هذه الطقوس الاحتفالية لم تكن تسعى الى إنشاء عالم مضاد أو بديل للكائن كما يفعل المسرح ، بل كانت على العكس من ذلك توظف الصور المقلوبة والشائهة والممسوخة للأوضاع والأنماط السائدة لتدعيم صورة العالم الكائن وتثبيتها . أما بهلول الملك فكان أسعد حظا ، فقد يسب ويسخر ويلعن لأنه مثل كاساندرا فى أجاممنون لا يجد فى النهاية أحداً ينصت الى الحقيقة ، لكنه رغم ذلك يعيد اكتشاف عقله وحكمته حين تهب رياح الجنون الحقيقى وتعصف بالعالم كما يحدث فى مشهد العاصفة فى الملك لير .

التوافق والصراع :

لقد ركزت فى هذا الفصل من الكتاب على الطبيعية التوفيقية للمسرح ، لكن هذه النزعة التوفيقية لا تمثل إلا نصف الحقيقة فقط ، فالمسرح يتولد من الصراع ـــ الصراع على خشبة المسرح والصراع خارج خشبة المسرح ـــ ولا يتجلى هذا الصراع فقط فى مضمون المسرح وفى الأحداث المسرحية ، بل يفصح عن نفسه أيضا فى

المناظرات والجدل حول الأشكال المسرحية والأساليب الدرامية . وتحت تأثير التلفزيون والثورة الالكترونية فى تكنولوجيا المعلومات ، يواجه المسرح الآن تحديات عميقة وامكانات واسعة جديدة بصورة لم يسبق لها مثيل منذ عصر النهضة . فالوسائل السمعية / البصرية قد بدأت فى زحزحة النص المكتوب الى هامش الثقافة ، وهو تطور يستطيع المسرح أن يفيد منه إذا أراد . وسوف يستلزم هذا أن يعيد المسرح التفكير فى أولوياته فى ضوء الاحساس السائد الآن بين المسرحيين بتدهور قيمة المسرح فى المجتمع وانصراف الجمهور عنه . ترى هل يستطيع المسرح أن يستجمع قواه ليصلح من أمره ؟

الفصل السابع

نحو نظرية جديدة لفن العرض المسرحى الدرامى

يمثل الصراع محور الدراما ، فالدراما تولد من تعارض قوتين متكافئتين فيفجر التعارض الحدث الدرامى . ويتخذ الصراع الدرامى صورا مختلفة : ١) فقد يتجسد فى صورة المشكلة الأخلاقية التى يواجه فيها رجلا صالحا قدراً يدفعه الى الشر فتفضى المواجهة الى صراع أخلاقى ونفسى . وقد كان أرسطو يعتقد أن هذا النوع من الصراع هو الذى يفضى الى التطهير فى التراجيديا . ٢) لكن الصراع أيضا قد يصبح جزءاً من عملية جدلية مستمرة وشاملة ، أى من ديناميكية ثقافية لا تتوقف ، بالمعنى الذى وصفه هيجل وماركس ، وفى هذا الاطار يخضع العرض المسرحى لقوانين حركة التاريخ ولا يختلف فى هذا عن أى جانب آخر من جوانب الحياة الانسانية . ٣) ويمكن أن تخذ الصراع الدرامى أيضا الصورة التى وصفها نيتشه وهى صورة البحث عن النقيض أو الضد المكمل . وحين يتحقق التوازن الكامل بين القوتين المتعارضتين يتحد النقيضان فى فعل إبداعى خلاق . فكما يكمل الإله أبوللو نقيضه دايونيسياس ، يكمل العقل العاطفة ، ويكمل الشكل المضمون ، ويكمل الشعر الغنائى الشعر التراجيدى . وتمثل هذه الصور الثلاث للصراع الدرامى ــ الأرسطية ، والبريختية ، والنيتشاوية ــ التراث الدرامى ، أو مخزون الذاكرة الدرامية الذى ينبغى أن تنبع منه النظرية الجديدة لفن المسرح بشرط أن تستقل عنه تماما بعد ذلك .

التطهير :

فى كتابه فن الشعر ، ذكر أرسطو فى اشارة عابرة التأثير التطهيرى للتراجيديا ، ومنذ ذلك الحين أصبحت فكرة التطهير محور التنظير والجدل حول الهدف من العرض المسرحى . وقد جاءت إشارة أرسطو الى التطهير فى معرض تعريفه الشهير التراجيديا فى الفقرة التى تلى :

« الترجيديا إذن هى محاكاة لفعل جاد ، وكامل ، يحمل دلالة هامة ، ومكتوب بلغة جميلة منمقة ... وتتحقق المحاكاة عن طريق الفعل لا السرد بحيث تثير الشفقة والخوف فتطهرنا منن هذه المشاعر » [1] . ويثير هذا التعريف مشكلتين : أولا : هل من الضرورى أن تحاكى التراجيديا شيئا ما ؟ ألا يمكن أن تكون شيئا قائما بذاته، أى أن تكون نفسها فقط كما وصفها نيتشه؟ وثانيا : وهو الأمر الذى يشغلنى هنا : إلى أى مدى يمكننا اعتبار التطهير هدفاً أخلاقيا ؟ وفى فقرة تالية فى فن الشعر ، ويلخص لنا أرسطو عملية التطهير فيقول : « يمكن إثارة الخوف والشفقة عن طريق المشاهد المرئية ، كما يمكن إثارتها أيضا من خلال البناء الداخلى للمسرحية ، وهى الطريقة الأفضل التى تدل على تميز الشاعر . فالحبكة ينبغى أن تبنى على نحو يجعل السامع حتى وإن لم يرها يرتعد خوفا ويذوب شفقة حين يسمعها » [2] .

ويميز أرسطو بين القصة وأسلوب روايتها ــ أى انتظامها فى حبكة ــ الى درجة تجعله لا يرى فرقا بين تقديم مسرحية أوديب على خشبة المسرح وبين روايتها شفاهة . فالحبكة هى الأساس عنده وليس العرض . ومما لا شك فيه أن الاستماع الى مسرحية أوديب يثير مشاعر الرعب والشفقة ، ولا يحتاج المستمع الى رؤية عينى أوديب الداميتين ليشعر بالرعب إزاء ما فعل . ورغم ذلك فحين نراه على خشبة المسرح وقد فقأ عينيه فإننا نواجه تجربة تختلف عن تجربة الشعور بالصدمة الأخلاقية أو بالتطهير ، فانهياره الجسدى ، وضعفه، واعتماده الكامل على معونة الآخرين وقيادتهم ، كلها مظاهر تفصح عن سقطته وتثير الشفقة أكثر من أى كلمات . وبالمثل حين يشرع الملك لير فى تمزيق ملابسه أثناء العاصفة يفصح المنظر عن معانى تتجاوز الكلمات التى يتفوه بها ولا يمكن أن ندركها إلا حين نراه . صحيح أن الخيال يمكن

أن يخلق مخاوف أكثر هولا من المواقف التى توحى بها ، ورغم ذلك فبعض الوقائع تبدو فى أشد حالاتها هولا ورعبا حين نشاهدها .

لقد كان أرسطو على حق حين قال أن مجرد تقديم الصور المأساوية على المسرح دون تأسيسها على قاعدة من الصراع النفسى أو الفنى أو الأخلاقى لن يترك أثراً فى نفس المتفرج ، فمشاهد العنف والرعب على المسرح تفقد تأثيرها حين لا ترتبط بالصراعات التى تسببها . فحين نشاهد أوديب فإن أول ما يستحوذ على اهتمامنا هو الصراع الأخلاقى والسيكولوجى المضطرم فى عقله وتأتى معاناته الجسدية فى الدرجة الثانية . وكذلك الحال مع الملك لير ، فلو كان شكسبير قد وضع مشهد معاناته الجسدية أثناء العاصفة فى الفصل الأول قبل أن يجسد الصراع الذى يفضى اليها لجاء المشهد هزليا صارخاً . وكان أرسطو أيضا على حق حين قال أن مشاهدة مثل هذه المناظر على خشبة المسرح يثير الرعب ويمثل تحديا لحساسيتنا الأخلاقية ويضعنا فى مواجهة أقصى إمكانات وطاقات الشعور الانسانى ويصل بنا الى حدودها القصوى . لكن الطابع المأساوى العنيف لهذه المشاهد وإحساسنا العارم بمحنة الإنسان وشقائه ونحن نرى الملوك يتعثرون فى ظلام الأسى وقد أصابهم البؤس بالجنون – كل هذا يجعلنا نتردد فى التعميم القاطع حين نسأل عن هدفها الأخلاقى أو الفنى . قد يكون هدفها هو التطهير كما قال أرسطو . فقد نشعر بالشفقة على هؤلاء الضحايا الذين تعرضوا لغدر الأقدار الخبيثة ، وقد نشعر بالخوف من أن يصيبنا ما أصابهم رغم أننا لسنا ملوكاً مثلهم ، لكننا قد نشعر أيضا ، كما قال نيتشه ، بالذهول التام والحيرة ، وينتابنا احساس بالعبث واللا جدوى .

وتقترب نظرية التطهير الأرسطية اقتراباً كبيراً من النظرة المسيحية الى المعاناة الانسانية كنوع من التكفير والتطهر . ومن الواضح أن هذا التشابه قد لعب دوراً كبيراً فى استمرار سطوة وتأثير نظرية التطهير الأرسطية . فالنظرية المسيحية المعزية تقول أن التضحية والألم تجعل الانسان يقترب من المسيح الذى تعذب وضحى بنفسه ليكفر عن ذنوبنا . إن أرسطو لا يدعى بالطبع أن أوديب يكفر عن ذنوب شعبه بتضحيته ، فأوديب لا يفعل ذلك فى المسرحية ، ورغم ذلك يقدم لنا أوديب من خلال تطهر وعيه

الأخلاقى ، الذى يشارك فيه الجمهور ، نموذجا لتقبل الألم والشقاء . وعلينا أيضا أن نذكر فى هذا الصدد أن العقيدة المسيحية تؤكد ضمناً أن العذاب يطهر روح الإنسان ويرفعه الى مكانة سامية ، كما تطلب من الانسان ألا يحاول فهم مشيئة الله ، بل أن يتقبلها فى رضى وصبر مثل أيوب .

« الجستوس » أو الإشارة الحركية الدالة

يتفق بريخت مع أرسطو فى ضرورة أن يحمل الحدث الدرامى دلالات هامة تتخطى الأفراد ، لكنه يختلف معه فى رؤيته لوظيفة المسرح . فالمسرح وفق رأية لا يهدف الى تلقين المبادئ الأخلاقية أو السلوك المناسب للإنسان حين يشتبك فى صراع مع الأقدار ، بل يهدف الى توصيل أيديولوجية محددة تقوم على فكرة الطبقات . وحتى لا تتعرض هذه الأيديولوجية الهامة للتزييف أو السخرية فى المسرح ، وهو أمر وارد فى المسرح التقليدى ، ابتدع بريخت نظرية المسرح الملحمى التى تسعى بالدرجة الأولى الى ترويج المبادىء الماركسيه ــ اللينينية من خلال المسرحيات بصورة مباشرة لا لبس فيها . وتتشكل هذه النظرية على مستوى التطبيق من مبدئين عمليين : الأول هو الجستوس ، أو الإشارة الحركية الدالة ، والثانى هو التغريب . (٣)

وتماثل فكرة الجستوس فكرة توحد وتكامل عناصر التعبير ، ففى كليها تتحد الحركة واللغة للتعبير عن رسالة واحدة بصورة واضحة لا يمكن تزييفها . وقد تتخذ الجستوس ، أو الإشارة الحركية الدالة صورة حادثة قصيرة فى المسرحية ، مثل المشهد الذى يتعلم فيه « أوى » كيف يتصرف مثل قيصر ، لكنها قد تتجسد أيضا فى صورة مسرحية كاملة مثل مسرحية **حياة جاليليو** التى توضح لنا العلاقة بين التقدم العلمى وبين النزعة المحافظة فى الدين والمجتمع والسياسة . ومن ناحية المفهوم ، تسند نظرية الجستوس إلى الإيمان بأن الفعل ، وخاصة الفعل الحركى والإيمائى والإشارى ، أقل عرضه للتزييف عن اللغة ، ولهذا يمكن أن يشكل قاعدة أصلح من اللغة لتأسيس وبناء الرسالة الأيديولوجية . ويأتى بعد ذلك دور المؤثرات التغريبية التى

تعمل طول الوقت على تذكير المتفرجين بالطبيعة المصطنعة للعرض المسرحى فتساهم بذلك في تدعيم وظيفة الجستوس وتضمن عدم تزييف الرسالة الأيديولوجية . فالمؤثرات التغريبية لا تسمح للممثل أو المتفرج بالتعاطف أو بالتوحد مع الشخصية المسرحية ، فكل شئ فى العرض يوجد على المستوى التمثيلى البحت دون أية محاولة للإيهام . وتتخذ المؤثرات التغريبية صوراً مختلفة مثل قطع استرسال الحدث عن طريق الإقحام المفاجىء لحدث آخر أو لأغنية أو مخالفة التقاليد الراسخة عن أنماط الشخصيات المسرحية . وتسعى كل هذه المؤثرات فى مجموعها وأياً كانت صورها إلى صرف انتباه المتفرج عن الشكل المسرحى وتركيزه على المضمون الأيديولوجى .

وفي مقال هام بعنوان « ما هو المسرح الملحمى ؟ » ــ أنصح القارىء بالاطلاع عليه [٤] ــ يرصد لنا والتر بنيامين فى صورة مركزة دلالات النظرية البريختية ، والآثار التى ترتبت عليها . فمن ناحية ، غيرت النظرية البريختية المعادلة التي تساوى بين الحياة والمسرح واستبدلتها بمعادلة جديدة تساوى بين المسرح وبين قاعة عرض اللوحات فى المتاحف . يقول والتر بنيامين : « لا يقدم مسرح بريخت لجمهوره خشبة مسرح ترمز الى الحياة ــ الى عالم العبودية ــ بل يقدم له قاعة معروضات فى موقع ممتاز » [٥] ويقترب مسرح بريخت وفق هذا الوصف من المنطقة التى حاول بيكيت أن يستكشفها فى مسرحية النفس وان كان بريخت قد سلك اليها طريقاً مختلفا .

ومن ناحية أخرى أثرت النظرية البريختية فى مفهوم الاخراج والتمثيل وفى نظرة كل من المخرج والمؤدى إلى مهمته. يقول بنيامين :

« لم تعد مهمة المخرج توجيه الممثلين فى الأداء المسرحى ، بل أصبحت مهمته أن يطرح عليهم فرضيات وقضايا فكرية ثم يتركهم يحددون موقفهم منها وحدهم . أما الممثل فلم يعد محاكياً ، همه الأول والأخير « الدخول فى الدور » ، بل أصبح أقرب الى المسئول الذى يوكل اليه وضع قائمة بسمات وملامح الدور » [٦] .

وعلى مستوى التطبيق العملى فى المسرح تمخضت نظرية بريخت عن نتائج أخرى ، فاختفى البطل التراجيدى تماما لأن المأساة الفردية تصرف النظر عن الأهداف الطبقية ولأن التراجيديا عامة تخلق توتراً فى نفوس المتفرجين مما يعوق عملية التثقيف الأيديولوجى . واختفت أيضا الملامح الطقسية والوعظية والجو الأخلاقى الوقور ، فالمسرح فى رأى بريخت ليس مكانا للوعظ والارشاد ، بل مكان للترفيه والمتعة يسترخى فيه المتفرجون دون كلفة ويدخنون ويتناولون المشروبات ويشعرون بالألفة وكأنهم فى بيوتهم تماما . أما الأعمال المعروضة فمن الأفضل أن تكون متفائلة فى طبيعتها فذلك يحسن الروح المعنوية لدى المتفرجين ويشجعهم على المشاركة فى المعركة الأيديولوجية الكبيرة التى يشكل العرض جزءاً منها .

وتعانى نظرية بريخت من أوجه ضعف ثلاثة ، أولا : أثبتت التجربة أن مبدأ المشاهدة الحيادية والانفصال الوجدانى عن العرض. الذى تتبناه النظرية يستحيل تحقيقه حتى عند مشاهدة مسرحيات بريخت نفسه، وذلك لأن العرض المسرحى بطبيعته وأياً كان نوعه، يجمع بالضرورة ، كما ذكرت من قبل ، بين حالتى الانفصال الوجدانى الذى يطالب به بريخت والاندماج الذى يرتبط عادة بالمسرحيات الواقعية الطبيعية . لقد أعاد بريخت كتابة مسرحية **الأم شجاعة** لأن شخصية الأم أثارت عطف المتفرجين حين عرضت المسرحية للمرة الأولى ، لكن ذلك لم يغير من الأمر شيئا ، وما زال الجمهور يتعاطف معها رغم كل محاولات بريخت ولا يملك إلا أن يشعر بالشفقة تجاهها وهى تمضى وحيدة فى المشهد الأخير تجر عربتها الثقيلة خلفها . وإذا أراد بريخت أن يمنع الجمهور من التعاطف معها فعليه أولا أن يهدم الثقافة الغربية من أساسها ، فالعطف على الأمهات والسيدات الوحيدات المتقدمات فى السن والنزعة الى مساعدتهن أمر مبنى فى هذه الثقافة وجزء لا يتجزأ منها .

ثانيا : أما العيب الثانى فيكمن فى نظرية الجستوس أو الإشارة الحركية الدالة ، فالنظرية تفترض أن الحركة والأفعال لا يمكن تزييف ودلالاتها مثل الكلمات ، لكن خبرتنا العملية تثبت عكس ذلك ، كما يحفل المسرح بالأمثلة التى تناقض هذه

الفرضية . لقد أثبت لنا شكسبير فى مسرحية عطيل قدرة الكلمات على السيطرة على صورة الواقع فحين يقع عطيل تحت تأثير كلمات إياجو تكتسب الأفعال فى نظرة دلالة مخالفة لدلالتها الحقيقية . ويتجلى هذا بصورة صارخة فى المشهد الأول من الفصل الرابع حين يسترق عطيل النظر والسمع الى المشهد الدائر بين إياجو وكاسيو ويفسر حديثهما عن بيانكا فى ضوء حديثه السابق مع إياجو عن ديدمونة :

« عطيل : ها هو الآن يحثه على الحديث ويرجوه أن يعيد عليه القصة . هيا . أحسنت . أحسنت .

إياجو : إنها تشيع انك سوف تتزوجها .
هل تنوى هذا حقا ؟

كاسيو : ها ها ها .

عطيل : أتزهو بانتصارك أيها الرومانى ؟ أتزهو بالنصر ؟ »

(الأبيات ١١٣ ــ ١١٨)

إن تزييف الدلالة هنا يحدث داخل عقل عطيل ، لا على خشبة المسرح نفسها . وهكذا يبين لنا شكسبير أن الأفعال فى حد ذاتها ، ومهما كانت واضحة ، لا تحدد دلالتها، بل يعتمد معناها على تفسير المشاهد الذى يتلون بتوقعاته . وتحفل المسرحية بالأمثلة الأخرى حتى لتعد بحق درساً عملياً فى نسبية المعنى وفى قدرة الكلمات على تزييف الواقع وتعريفه أيضا ، بما فى ذلك الفعل والحركة .

ثالثا : أما الضعف الثالث فى النظرية البريختية فيكمن فى تفاؤلها الشديد الذى لا نجد ما يبرره فى مسرحيات بريخت نفسها أو فى واقع حياتنا المؤلم الذى تمزقه الصراعات السياسية والاجتماعية والظروف الاقتصادية الطاحنة . وربما كان تشاؤم نيتشه الذى يحمل رنة التحدى أقرب الى الواقع وأكثر صدقا .

الابداع الفنى كبديل للواقع

يؤكد نيتشه فى كتابه ميلاد التراجيديا أن الصراع فى الدراما ليس صراعاً أخلاقيا ، بل صراع إبداعى جمالى . وينطلق نيتشه فى تعريفه هذا من قصة رمزية

تصور لقاء الملك داريوس بالحكيم سايلينوس فى الغابة ، ثم يمضى بعد ذلك ليبنى « عالمه المضاد » الذى يقف على طرف النقيض تماما من العالم الواقعى ، فهو يرى فى الابداع الفنى الرد الوحيد على فشل النظريات الأخلاقية والسياسية فى تفسير معنى الحياة . فالحياة لا معنى لها ، ولهذا فأفضل شىء للانسان ألا يولد من الأصل ، كما يقول الحكيم سايلينوس للملك داريوس ، فإذا ولد فأفضل شىء له أن يسرع بمغادرة الحياة . (٧)

ويمضى نيتشه ليؤكد أن الانسان عليه أن يتقبل عبثية الحياة حتى يستطيع أن يستجيب لها من خلال الفن . وحين يتحقق التوازن التام بين القوى الابداعية المتعارضة التى يرمز اليها الإلهين أبوللو وديونيسياس ، وتتحد المتناقضات تولد روح الموسيقى التى يسميها ملاك الإبداع « أور » ـــ وتعنى « النور » بالعبرية ، ومن نغمات هذه الموسيقى المسموعة أو الخفية يبدع الفنان « ألحانه » . فالفن مثل الموسيقى يشكل عالماً مستقلاً قائما بذاته له قيمه الفنية وأهدافه الجمالية ، ولا يخضع للأحكام الأخلاقية التى تنتمى الى عالم الواقع .

وتبدو نظرية نيتشه جذابة ومقنعة لأول وهلة ، فالأيديولوجيات المختلفة قد فشلت حقا حتى يومنا هذا على الأقل فى حل مشاكل العالم ولهذا أصبح الانسان يشك فى قدرة العقائد الدينية والأخلاقية المتاحة على حل مشاكله أو منحه شيئا من الراحة والعزاء . ولهذا قد يبدو عالم الفن البديل حلًا مقبولا . فالفن وفق هذه النظرية يصبح بديلا للعقائد والنظريات وهى نظرة قد ترضى غرور الفنان أيضا وتدفعه الى تبنيها . لكن نظرية نيتشه تستند الى فرضية يصعب تقبلها وهى العبثية المطلقة للحياة . كيف نقبل أن الميلاد لعنة وإنه كان من الأفضل ألا نولد بينما الميلاد هو أحد التجارب القليلة التى توحد بين البشر جميعا ؟ وكيف نقبل أن الحياة شر مستطير وإنه من الحكمة أن ننهيها على وجه السرعة حين نتأمل النجوم أو نرى الأطفال يمرحون ؟ هل كل أفعالنا مجرد رد فعل لخوفنا من الموت ؟

وتقترب النظرة الى المسرح كنشاط ترفيهى بحت من نظرية الفن للفن التى يطرحها نيتشه ، فالعرض المسرحى وفقها لا يستهدف شيئا سوى المتعة المسرحية ،

تصور لقاء الملك داريوس بالحكيم سايلينوس فى الغابة ، ثم يمضى بعد ذلك ليبنى « عالمه المضاد » الذى يقف على طرف النقيض تماما من العالم الواقعى ، فهو يرى فى الابداع الفنى الرد الوحيد على فشل النظريات الأخلاقية والسياسية فى تفسير معنى الحياة . فالحياة لا معنى لها ، ولهذا فأفضل شىء للانسان ألا يولد من الأصل ، كما يقول الحكيم سايلينوس للملك داريوس ، فإذا ولد فأفضل شىء له أن يسرع بمغادرة الحياة . (٧)

ويمضى نيتشه ليؤكد أن الانسان عليه أن يتقبل عبثية الحياة حتى يستطيع أن يستجيب لها من خلال الفن . وحين يتحقق التوازن التام بين القوى الابداعية المتعارضة التى يرمز اليها الإلهين أبوللو وديونيسياس ، وتتحد المتناقضات تولد روح الموسيقى التى يسميها ملاك الإبداع « أور » ــ وتعنى « النور » بالعبرية ، ومن نغمات هذه الموسيقى المسموعة أو الخفية يبدع الفنان « ألحانه » . فالفن مثل الموسيقى يشكل عالماً مستقلاً قائما بذاته له قيمه الفنية وأهدافه الجمالية ، ولا يخضع للأحكام الأخلاقية التى تنتمى الى عالم الواقع .

وتبدو نظرية نيتشه جذابة ومقنعة لأول وهلة ، فالأيديولوجيات المختلفة قد فشلت حقا حتى يومنا هذا على الأقل فى حل مشاكل العالم ولهذا أصبح الانسان يشك فى قدرة العقائد الدينية والأخلاقية المتاحة على حل مشاكله أو منحه شيئا من الراحة والعزاء . ولهذا قد يبدو عالم الفن البديل حلًا مقبولا . فالفن وفق هذه النظرية يصبح بديلا للعقائد والنظريات وهى نظرة قد ترضى غرور الفنان أيضا وتدفعه الى تبنيها . لكن نظرية نيتشه تستند الى فرضية يصعب تقبلها وهى العبثية المطلقة للحياة . كيف نقبل أن الميلاد لعنة وإنه كان من الأفضل ألا نولد بينما الميلاد هو أحد التجارب القليلة التى توحد بين البشر جميعا ؟ وكيف نقبل أن الحياة شر مستطير وإنه من الحكمة أن ننهيها على وجه السرعة حين نتأمل النجوم أو نرى الأطفال يمرحون ؟ هل كل أفعالنا مجرد رد فعل لخوفنا من الموت ؟

وتقترب النظرة الى المسرح كنشاط ترفيهى بحت من نظرية الفن للفن التى يطرحها نيتشه ، فالعرض المسرحى وفقها لا يستهدف شيئا سوى المتعة المسرحية ،

ولسان حالها يقول : لا تجهد نفسك فى محاولة العثور على دلالات سياسية أو أخلاقية : إسترخ وأهرب وتمتع بالعرض . لكن نيتشه كان جاداً على الأقل فى نظرته الى « الترفيه » ، ولم يعتبره هروباً ، فجاء تعريفه للترفيه الفنى صادقاً وحقيقيا .
فالترفيه الفنى الحقيقى أياً كان نوعه يقوم على الاندماج والتكامل بين النزعة الى التشكيل والتنظيم التى يمثها أبوللو وبين نزعة التحرر والانطلاق التى يمثلها ديونيسياس والتى تسعى من خلال الفن الى التنفيس عن الرغبات المكبوتة والنزعات العدوانية الكامنة فى ثقافة المجتمع . فالتراجيديا وفق نظرة نيتشه تتأرجح على حافة الهزلية ، والهزلية ليست سوى مأساة نراها من منظور آخر ، وفى كل العروض المسرحية المتقنة ، الجادة منها والهزلية ، نلمح هذا التفاعل الكيميائى بين صرامة أبوللو وفوضوية ديونيسياس .

أسس النظرية الجديدة : التركيز ، والتكثيف ، والنسبية :

فى كتاب المساحة الخالية دعا بيتر بروك بأسلوب مقنع الى إبداع نوع جديد من العرض المسرحى الدرامى يجمع بين الانفصال الوجدانى الذى ينص عليه أسلوب المسرح البريختى وبين الصدق والاندماج الذى ينص عليه أسلوب التمثيل الواقعى والطبيعى (٨) . ويشبه رأى بيتر بروك هذا ما قلته من قبل عن ضرورة أن يجمع العرض المسرحى فى آن واحد بين الواقع الحقيقى والتمثيل الايهامى للواقع . لكننى أود أن أذهب أبعد من ذلك ، فلا يكفى أن تجمع الصيغة المسرحية الدرامية الجديدة بين الملحمية والواقعية ، بل ينبغى أن تعتمد على التجديد الكامل فى الشكل المسرحى ، ويتطلب هذا التجديد أن تنفصل الصيغة الجديدة تماما عن المعمار الدرامى الكلاسيكى الذى ينتقل من البداية الى الوسط الى النهاية ــ كما وصفه أرسطو ، كما يجب أن تبتعد أيضا عن البناء الدرامى البريختى الذى يعتمد على تجزئة النص الى حلقات يصل ما بينها السرد . ويجب أيضا أن تفسح هذه الصيغة الدرامية المسرحية الجديدة المجال للتعبير السياسى والأخلاقى لكن دون أن تجعل من هذا التعبير رسالتها الوحيدة ، ودون أن تلتزم بأيديولوجية واحدة بعينها ، تصبح بوقاً لها .

الحرية والمرونة فى إطار المسرح ، غادره الى مجال الاخراج السينمائى وهناك تمكن من ابداع لغة سينمائية جديدة .

وتقترب بنية برامج الإرسال التلفزيونى اليومية من صورة أيزنشتاين لحلبة السيرك الى حد كبير . فيوم الارسال التلفزيونى يحتوى على برامج منوعة متباينة تفصل بينها الاعلانات وتتخلها البيانات ونشرات الأخبار والنشرات الجوية ، وتتوالى هذه الفقرات واحدة تلو الأخرى دون منطق تسلسل واضح ، والمنطق الوحيد الذى ينتظمها فى نسق مفهوم هو أنها جميعاً تصل الى جمهورها فى صورة ثابتة ومواعيد ثابتة . فمشاهدة التلفزيون تعتمد على نظام المساحات المخصصة فى أوقات محددة وبصورة ثابتة للبرامج المختلفة ، فهناك مساحة للفيلم السينمائى ومساحة للدراما ومساحة للأخبار ومساحة للرياضة ومساحة للإعلانات .. الخ .. ولا يزعج المشاهد التباين الشديد بين الفقرات التى تشغل هذه المساحات ، بل إن مشاهد التلفزيون البريطانى لم ينزعج حين تخللت بعض الفقرات الاعلانية عن أحد منظفات المطابخ برنامجاً إخبارياً عن مذبحة اللاجئين الفلسطينيين فى بيروت ! ويعنى قبول هذا التباين أن متفرج التلفزيون لا يربط بين الفقرات المختلفة ويرى كلًا منها فى انفصال تام عن الأخرى فلا يحمل معه الرسالة أو المعلومات التى تحتوى عليها فقرة الى الفقرة التالية .

ويختلف جمهور المسرح عن جمهور التلفزيون ، فهو ينظر الى العرض المسرحى باعتباره فقرة متصلة يعتمد كل جزء منها على الآخر ، فما يراه المتفرج فى البداية يؤثر تأثيراً مباشراً وحاسما على فهمه واستجابته لما يليه. ويدرب العرض المسرحى جمهوره أحيانا على أنواع معينة من الاستجابات ، مثل الاستجابة لنكتة متكررة فى المسرحيات الكوميدية التقليدية . وتعتمد المسرحيات الصعبة المركبة فى فهمها على ذكاء المتفرج فى الربط بين المشاهد المختلفة وتنسيقها زمنياً . لكن الترابط المنطقى والتسلسل الزمنى لا يشكلان ملمحاً ثابتا فى كل العروض المسرحية ، فبعض الأشكال المسرحية ، مثل عروض المنوعات ، تنقسم الى فقرات منفصلة ، ولهذا تنجح هذه العروض عادة حين تقدم على شاشة التلفزيون

بسبب اقتراب بنيتها من بنية الارسال التلفزيونى ، بينما تفشل التمثيليات التلفزيونية المتصلة فى أحيان كثيرة .

إن التحدى الذى يواجه المسرح الآن هو أن يتخذ من بنية المشاهدة التى أرساها التلفزيون ومن جمالياتها التى تقوم على التجزئة والفصل وعدم الترابط ، أساساً للتجريب فى مجال الإبداع المسرحى . فالصراع بين المسرح التقليدى وبين التلفزيون ، وبين العرض المباشر الحى وبين العرض المسجل ، وبين بنية الترابط وبنية التجزئة ــ كل هذه الصراعات يمكن أن تشكل جدليات هامة تصلح أساساً لتوليد شكل مسرحى جديد يجمع فى آن بين شعبية التلفزيون وبين جدية وحيوية العرض المسرحى التقليدى الحى . وقد ظهرت بعض علامات التجديد فى الشكل الفنى على هذا الطريق فى عروض موسيقى « الروك » ، وهى عروض تنتمى بطبيعتها الى نوعية العروض المجزأة الى فقرات منفصلة ، فأصبحت تضم الى جانب العزف الحى فقرات راقصة وفقرات كوميدية خفيفة وفقرات مسجلة على الفيديو فاقتربت من فكرة المسرح الشامل كما وصفه فاجنر ولكن بأسلوب مختلف تماما .

تحقيق العلاقة النسبية مع الواقع من خلال الشكل:

عاصر المخرج ماكس راينهارت كل من بريخت وستانسلافسكى لكن أعماله لم تحظ باهتمام الدارسين والنقاد فلم يشتهر كما إشتهرا ، ورغم ذلك فقد حملت أعمال هذا المخرج العظيم بدرة نظرية العرض المسرحى الدرامى الجديدة التى نحاول تحديد ملامحها فى هذا الفصل . ويتمثل موقف راينهارت الفنى من عملية الاخراج فى عدم فرض أسلوب إخراجى مسبق على المسرحية من الخارج ، ملحميا كان أم طبيعيا ، بل فى استنبات أسلوب الإخراج من البناء الداخلى للنص نفسه. وقد أنتجت هذه السياسة الاخراجية سلسلة من العروض الناجحة التى تفوق فى عظمتها أعمال بريخت أو ستانسلافسكى .

وقد لخص راينهارت نظرته الجمالية الى الاخراج والى العرض المسرحى حين قال : « إن السؤال الحاسم الذى يواجهنا الآن هو كيف نجعل مسرحية ما تحيا على خشبة

المسرح فى زمننا هذا ؟ إن الكنيسة الكاثوليكية التى تسعى إلى تحقيق أقصى الغايات اغراقاً فى الروحانية والغيبية تحقق هدفها من خلال مخاطبة الحواس. فتحيطنا بأجواء صوفية من خلال الإضاءة الخافتة فى كاتدرائياتها ، وتسحر عيوننا .. وتشبع آذاننا .. وتخدرنا برائحة البخور ، وفى هذا الجو الحسى المشبع يتجلى لنا الأعلى والأقدس ، وتتجلى لنا حقيقتنا فنجد الطريق الى جوهر وجودنا ــ طريق التركيز والانتشاء والروحانية » (١٠)

ويبدأ راينهارت هنا بالتمييز بين الحواس البشرية وفقا لأولويتها وأهميتها فى الاستجابة للعرض المسرحى ، فيذكر العين أولا أى حاسة الابصار ، ثم الأذن أى حاسة السمع ، ثم الأنف أى حاسة الشم . ثم يقسم بعد ذلك المادة الثرية التى تصل الى المتفرج من العرض عبر الحواس بين ثلاث عمليات متوالية : التركيز والانتشاء والروحانية . وتحمل هذه المصطلحات طابعاً دينياً يتعارض مع طبيعة المسرح ، فالمسرح يتعامل مع الحقيقة الانسانية النسبية لا مع الحقائق الدينية المطلقة . كما إننى أشك فى قدرة أحد أنماط الأنشطة الانسانية على تدعيم آخر ، وبالتالى فى قدرة النشاط المسرحى على تدعيم النشاط الدينى الروحانى . لكن متوالية التركيز والانشاء والروحانية توحى ببديل علمانى يصلح أساسا لتصور نظرية جديدة للعرض المسرحى الدرامى . ويتشكل هذا البديل من متوالية ثلاثية هى : التركيز والتكثيف والنظرة النسبية الى العالم .

١ ــ التركيز :

يمثل تحديد مساحة الأداء وزمن العرض والممثلين فى بداية العرض المسرحى عملية تركيز حتمية . فالحدود التى تفصل منطقة التمثيل عن منطقة المتفرجين ، وتحدد زمن العرض بوقت معين ، وتميز الممثلين عن الجمهور ، كلها تدفع المتفرج الى تركيز انتباهه على العرض لأنها تحول العرض الى ظاهرة خاصة تختلف عن العالم الواقعى من حولنا . ولهذا نستطيع أن نستعير مصطلح التركيز من مشروع راينهارت دون الحاجة الى تعديله.

٢ ـــ التكثيف :

تتسم عملية الانتشاء كما يصفها راينهارت بطابع دينى واضح يبعدها عن مجال التجربة المسرحية ، فهى تمثل وفق تعريفة تجربة ارتفاع فوق المألوف والمعتاد وسمو وارتقاء فوق حدود الحياة الدنيا . أما المسرح فلا يهدف الى الانفصال عن الواقع والارتفاع فوقه بقدر ما يهدف إلى تكثيفه أى تكثيف وعينا به بحيث نتأمله من جديد وقد زالت غشاوة الألفة عن عيوننا فنسترد الاحساس بالدهشة إزاءه . ولهذا فمن الأفضل أن نستبدل كلمة الانتشاء بكلمة التكثيف فى نظريتنا الدرامية / المسرحية الجديدة ، فالعرض المسرحى وفق هذه النظرية يفضى الى تكثيف الوعى بالحياة لا إلى الابتعاد عنها . وتتولد عملية التكثيف من عملية التركيز الأولية ، فالتركيز يقود بصورة طبيعية الى تكثيف إدراكنا لما نراه . وتقف طقوس تكثيف الوعى بالجماعة [١١] فى منتصف الطريق الفاصل بين المسرح والطقس ، وترتبط هذه الطقوس بالأعياد والمهرجانات الموسمية فى الثقافات المختلفة . فالكريسماس ، وعيد القيامة وأعياد الميلاد الشخصية لها طقوسها التى تكثف الوعى بمعانيها الشخصية أو الاجتماعية .

وتتجلى هذه الطقوس فى أنماط سلوكية خاصة تختلف عن النمط السلوكى المألوف فى الحياة الاعتيادية ، مثل ارتداء الملابس الخاصة وتبادل الهدايا وتناول الأطعمة الخاصة والسفر للقاء الأقارب أو الأصدقاء . ويستخدم العرض المسرحى طقوساً مماثلة ويشغل نفسه بالصراعات والتوترات التى تعمل طقوس التكثيف الاجتماعية على ضبطها أو تصريفها . لكنه يختلف عن هذه الطقوس فى ناحيتين ، فهو لا يضمن نتيجته كما تضمنها من ناحية ، كما أنه لا يهدف كما تهدف الى تدعيم الوضع السائد من ناحية أخرى .

ويشترك العرض المسرحى مع طقوس التكثيف الاجتماعية فى القدرة الخارقة على استدعاء روح الجماعة وتعميق الاحساس بالهوية الاجتماعية المشتركة ـــ ذلك الاحساس الذى عرضنا له من قبل عند الحديث عن نظرية دلالات المكان فى الفصل الثانى . ويستطيع المسرح أن يحقق هذا الإحساس من خلال مشاركة الجمهور وتعميق احساسه بانتمائه للعرض . لكن المسرح يستطيع أكثر من ذلك ، فالجماعات

الصغيرة المظلومة سياسياً أو ماديا تستطيع توظيفه كوسيلة لبث مطالبها على نطاق واسع فى المجتمع الكبير . ويمكن استخدام المسرح أيضا فى تعميق احساس افراد المجتمعات الصغيرة ذات الملامح السياسية والجغرافية الخاصة بهويتهم واهدافهم المشتركة ، فقد نجحت مثلا مشروعات مسارح الجماعة فى خلق الاحساس بالانتماء والتكافل فى مجتمعات القرى والمجمعات السكنية الشعبية الكبيرة . وحين يوظف المسرح فى خدمة المجتمع على هذه الصورة لا يصبح العرض المسرحى وسيلة لتدعيم وتثبيت النظام السائد والأوضاع القائمة مثل طقوس التكثيف الاجتماعية ، بل يصبح أداة تحول تمكن المجتمع من الانتقال من الوضع السائد الى وضع أرقى وروح جماعية أسمى . فالعرض المسرحى هنا يشبه الطقوس التى تصاحب وتيسر العبور من حالة الى حالة ومن مرحلة الى أخرى .

وتطلق عبارة طقوس العبور على الاحتفالات والمراسم التى تصاحب انتقال الثقافة أو أفرادها أو بعض مكوناتها من حالة إلى أخرى بصورة لا رجعة فيها . فاحتفالات الزفاف مثلا تحتفل بالعبور من مرحلة الطفولة الى مرحلة الأبوة والأمومة التى تتمثل جسديا فى فقد البكارة . والحروب أيضا حين تفضى الى عبور الثقافات المتصارعة من مرحلة الى أخرى تصبح صورة عنيفة ومعقدة من صور طقوس العبور التى يشترك فيها الطرفان المتصارعان حتى النهاية مهما كلفهما الأمر . ومن المفارقات الغريبة أن العروض المسرحية حين تقدم فى إطار طقوس العبور عادة ما تفضى الى تكثيف الاحساس بالحالة القديمة بينما يحدث العكس حين تقدم فى إطار الطقوس التكثيفية الاجتماعية فتخلق احساساً بضرورة العبور والانتقال .

٣ ـ النظرة النسبية الى العالم :

والمصطلح الثالث والأخير فى نظرية راينهارت عن المسرح هو الروحانية وهى كلمة تصرف الذهن عن المسرح الى الدين . لكن الدين والمسرح كما ذكرت من قبل لا يلتقيان أبداً حول فكرة النسبية وهى الفكرة التى أود أن أطرحها كالعنصر الثالث فى النظرية الجديدة بدلاً من عنصر الروحانية فى نموذج راينهارت . فإذا كان هدف الدين هو السمو بالانسان وصرفه عن الاستغراق فى أمور العالم الفانى فإن هدف المسرح هو

تعميق وعى المتفرج بهذا العالم من خلال عرض جوانبه المختلفة وصنوره المنوعة ويضع هذا الهدف المسرح على الحافة القصوى لدائرة الوعى الثقافى السائد فى موقع القيادة الطليعية ويجعل منه وسيطاً ثقافيا ، وظيفته اكتشاف المهارات والخبرات الجديدة واستيعابها بعد تكييفها داخل الثقافة .

النظرة النسبية الى العالم واثراء مخزون الامكانات الثقافية :

يعتقد كلود ليفى شتراوس أن الصراع لا يمثل فقط قلب العملية المسرحية ، بل يشكل أيضا أساس كل الأنشطة الاجتماعية ، فهو يرى أن عملية الانتماء الى المجتمع نفسها تنطوى بالضرورة على الرغبة فى تدميره . فالانسان بطبيعته يسعى الى فرض إرادته ورؤيته الخاصة على الثقافة التى ينتمى اليها مما يضطره الى تفكيك الأنسقة الاجتماعية السائدة وإعادة تركيبها على هواه . ويفصح هذا الصراع الاجتماعى عن نفسه فى صور مختلفة تتوزع بين ثلاث مناطق من العلاقات الاجتماعية هى : علاقات القرابة والعلاقات الاقتصادية واللغة . فالصراع بين المجموعات المتنافسة فى المجتمع يستهدف دائما فرض سيطرة أحد الأطراف على إحدى هذه المناطق . ففى إطار علاقات القرابة يتصارع الأباء مع الأبناء لفرض سيطرتهم عليهم ، ويصل هذا الصراع الى ذروته فى اللحظات الحاسمة فى حياة الأسرة مثل زواج الأبناء الذى يحولهم بدورهم الى آباء وأمهات . ولذلك تحفل مثل هذه اللحظات دائما بالمشاعر المتضاربة المركبة والتوترات العنيفة .

وقد تناول شكسبير صراع الآباء والأبناء فى العديد من كوميدياته وجعله السبب الرئيسى فى مشكلة زواج الحبيبين . وفى دائرة الاقتصاد تنشأ الصراعات بين الأسر والقبائل بعضها بالبعض سعيا وراء النفوذ الاقتصادى ومن ثم النفوذ السياسى . وقد يتخذ هذا الصراع صورة المؤامرات والدسائس أو الحروب أو القتل والاغتيال . وقد بين لنا ميكافيللى العلاقة بين الصراعات العائلية وبين الصراعات الاقتصادية ، كما بينت لنا الدراسات الحديثة أيضا امتزاج الصراعات الجنسية بالصراعات السياسية .

وتمثل اللغة أيضا حقل صراع وتناحر بهدف فرض السيطرة . فاللغة ليست مجرد سلاح يستخدم فى الصراع على النفوذ الأسرى أو الاقتصادى ، بل تمثل أيضا منطقة صراع على النفوذ . إن هتلر لم يفرض نفوذه على المؤسسات السياسية والعسكرية فقط فى ألمانيا ، بل امتد نفوذه الى قاموس اللغة الألمانية بحيث أصبحت كلمة « يهودى » أو كلمة « شيوعى » مرادفة للخيانة أو تعنى « العدو » الذى يجب القضاء عليه. وبالمثل امتد نفوذ المؤسسة الحاكمة فى جنوب أفريقيا الى اللغة فجعلت من كلمة « أسود » مرادفا للدونية . ويسعى المسرح بدوره الى فرض هيمنته على اللغة وذلك لأن النفوذ اللغوى ـــ كما قال داريو فو ـــ يعنى النفوذ السياسى ويعد مصدره الرئيسى .

ويتناول المسرح هذه الصراعات الاجتماعية جميعها ، لكنه لا يكتفى بتصويرها ، بل يسعى أيضا من خلال تجسيدها الطقسى عن طريق التمثيل الى التنفيس عنها بصورة مسالمة آمنة بدلا من الحروب والمعارك الطاحنة . ويشبه المسرح فى هذا الصدد وسيلة العلاج عن طريق التقمص التى نجدها فى بعض الثقافات والتى تعتمد على مزيج من الطقس والسحر الى جانب بعض الخبرة العملية بالأمور السيكولوجية . ويعتمد نجاح وسيلة العلاج هنا على التعاون الكامل بين الطبيب / الساحر والمريض ـــ مثل تعاون المتفرج والممثل فى المسرح ، كما تجمع هذه الوسيلة أيضا مثل العرض المسرحى بين الوجود الحقيقى والتقمص الإيهامى فى تزامن كامل : فالطبيب الساحر هنا يتقمص مرض المريض وهميا ليخرجه من جسده ثم يعود لحالته السابقة بعد جلسة العلاج . وقد أطلق أ. ت. كيربى على هذا النوع من النشاط التنفيس العلاجى القائم على التقمص الوهمى عبارة « التقمص الهزلى الأزلى » ومضى ليقول :

« يرتبط التقمص الهزلى دائما وفى كل مكان باللا معقول والشيطانى وهذا مصدر قداسته، فهو يمثل عالما مناقضا لعالم الواقع ومنطقه، ويجسد فى ممارساته صورة لفوضى العالم ترتبط فى الأذهان بالموت وتقف على طرف النقيض من صورة العالم المنظم المنطقى التى تجسدها وتحفظها طقوس الآلهة الخبرة المقنعة . وتعد المحاكاة

الهزلية لرقصات الآلهة الطيبة المقنعة أثناء هذه الطقوس في الجنوب الغربى أحد الوظائف الرئيسية لأتباع قبيلة التقمص الهزلى . » [١٢]

لقد فرقت من قبل فى هذا الكتاب بين أحادية العقيدة فى الدين وثباتها اليقينى ، وبين تحرر المسرح من العقائد الجامدة ، ونزعته الى التشكك والنسبية . وينبع هذا التحرر فى تصورى من طبيعة النشاط المسرحى التى تقترب من التقمص الهزلى أو المحاكاة الساخرة بالمعنى الذى يصفه كيربى هنا . لكن هذا لا يعنى أن وظيفة المسرح تنحصر فى المحاكاة الكاشفة فقط ، فالمسرح ، مثل العلاج عن طريق المحاكاة ، يستطيع أن ينفس من التوترات الاجتماعية وأن يولد ما أسماه كيربى بالعالم النقيض ، بل يستطيع أن يولد عددا لا نهائية من العوالم البديلة والمناقضة أو المعارضة لصورة العالم السائدة . والمسرح فى هذا يمثل قفزة نوعية هامة فى تطوره من أصوله البدائية فى الطقوس والسحر .

ويشكل توليد العوالم البديلة فى المسرح عملية مزدوجة تتضمن من ناحية تحوير أو مسخ صورة العالم السائدة عن طريق إبدال بعض عناصرها بأخرى ، وتتضمن فى مرحلة تالية امكانية ابداع أنظمة ثقافية جديدة ورؤية جديدة للعالم . فالمسرح يعمل فى إطار النظام الثقافى الذى ينتمى اليه، ويستطيع عن طريق إحلال بعض العناصر الجديدة محل أخرى قديمة أن يولد تحولات فى هذا النظام تضفى ظلالا من الغموض والنسبية على هويته الموروثة وقيمه ودلالاته . فحين يبدل شكسبير رأس بوتوم برأس حمار مثلا فى مسرحية حلم ليلة صيف ، ويجعله يلح على أعيننا فى هذه الصورة فى المشهد تلو المشهد ، ألا يفضى هذا التحول والمسخ الى درجة من الغموض تحيط بهويته ؟ ألا نتساءل بعد قليل : هل هو رجل برأس حمار أم حمار له جسد رجل ؟ إن هوية بوتوم هنا تفقد تعريفها اليقينى الثابت وتصبح أمراً نسبياً يعتمد على منظور المتفرج واختياره . والى جانب عملية تحويل وتحوير النظام الثقافى السائد ، يستطيع المسرح أيضا فى مرحلة تالية أن يولد نظاماً ثقافيا جديداً ، رغم أن ليفى ـــ شتراوس يشك فى إمكانية ذلك . يقول ليفى ـــ شتراوس :

« إن عادات كل مجتمع تشكل فى مجموعها أسلوباً أو نسقاً معيناً يتكون من عدد من

الأنظمة . وفى ظنى أن هذه الأنظمة لا تزيد فى العادة عن عدد محدود ، فالمجتمعات البشرية ــ حتى فى ألعابها وأحلامها وخيالاتها الجامحة ــ لا تبدع أنظمة جديدة ، بل تختار عناصر من مخزون ثقافى مثالى يمكننا أن نحدد ملامحه من خلال دراسة هذه العناصر » (١٣) .

ويستخدم ليفى شتراوس هنا نموذج اللغة ونموذج الكيمياء لاثبات فرضيته ، لكنه ينسى أن العناصر الجديدة التى تضاف باستمرار الى هذين المجالين تدفعهما بالضرورة الى إبدال النظام القديم بآخر بين الحين والحين . وهكذا الحال فى المسرح أيضا ــ فتحول بوتوم يمثل عنصرا جديدا تماما فى عالم أثينا ، فهو ليس بالرجل ولا بالحمار ، بل هو كائن جديد مهجن يجمع بين الصورتين ويمثل بداية نوع جديد من المخلوقات . ولهذا فوجوده يثرى المخزون الثقافى ويثبت قدرته على التوسع وامكاناته اللانهائية ، فبوتوم الانسان / الحمار ليس مجرد تركيبة من عنصرين مألوفين ، بل هو عنصر جديد تماما وقائم بذاته.

الهوامش

الفصل الأول

١ ـ Horace, Odes, III, XXX, in The Odes, Carmen Saeculare and Epodes, ed. E.C. Wickham (London, 1904) I, n.p.

٢ ـ William Shakespeare, Sonnet 15, in The Complete Works, ed Peter Alexander (London, 1955) p. 1310. All Shakespeare references are to this edition.

٣ ـ Plato, The Republic, tr. with an intro. by H.D.P. Lee (Harmondsworth, 1955) pp. 383-6.

٤ ـ St Augustine, Concerning the City of God against the Pagans, tr. H. Bettenson, with an intro. by David Knowles (Harmondsworth, 1972) pp. 43-4, 56-8, etc.

٥ ـ أنظر Thomas Heywood, An Apologie for Actors (London, 1612) passim.

٦ ـ Aristotle, The Poetics, tr. with critical notes and intro. by S. H. Butcher (London, 1936).

٧ ـ أنظر William H. McCabe, An Introduction to Jesuit Theatre, ed. Louis Joldani St Louis, 1983.

٨ ـ Aristotle, The Poetics, p. 23.

٩ ـ أنظر Keir Elam, The Semiotics of Theatre and Drama (London, 1980) pp. 192-207.

١٠ ـ يجرى الآن البحث فى مجال التحليل الفسيولوجى لوظائف الأعصاب فى جامعة ميونخ . ويقوم بالبحث فريق يرأسه الدكتور هريبرت شيلسكى .

١١ ـ Aristotle, The Poetics,

١٢ ـ أنظر C.L. Barber, Shakespeare's Festive Comedy (Princeton, NJ, 1959)

١٣ ـ أنظر Mikhail Bahktin, 'On Carnival and the Carnivalisation of Literature', in The Work of Francois Rabelais and the Popular Culture of the Middle Ages and the Renaissance (Moscow, 1965).

١٤ ـ Aristotle, The Poetics, p. 25.

١٥ ـ أنظر Pierre Corneille, 'Discours des trois unites. d'action. de jour et de lieu', in Writings on the Theatre, ed H. T. Barnwell (Oxford, 1965) p. 64.
وأيضا 'Examen' to La Suivante, in Theatre complet de Corneille, ed. Maurice Rat (Paris, n.d.) p. 317.

الفصل الثانى

١ـ Aristotle, The Poetics, pp. 29-31.

٢ـ James Boswell, Life of Johnson, Everyman edn, 2 vols (London, 1949) I, 225.

٣ـ أنظر Elam, The Semiotics of Theatre and Drama, p.3.

٤ـ Peter Brook, The Empty Space (London, 1968) p. 63

٥ـ John Keats, The Letters, ed, Maurice Buxton Forman, 2 vols (London, 1931), I, 77.

٦ـ Jean-Jacques Rousseau, Lettre a D'Alembert, with an intro. by Michel Launay (Paris, 1967) p. 234.

٧ـ أنظر The Alternative Theatre Handbook, ed. each year by Catherine Itzin (Eastbourne, 1979).

٨ـ أنظر Elam, The Semiotics of Theatre and Drama, pp. 62-9.

٩ـ أنظر E.T. Hall, The Silent Language (New York, 1959) and The Hidden Dimension (New York, 1966).

١٠ـ George Bernard Shaw, Caesar and Cleopatra: A History, with intro. and notes by A. C. Ward (London, 1960) p. 16.

١١ـ Christopher Marlowe, Dr Faustus, ed. Roma Gill (London, 1965) pp. 82-8 (v.ii).

١٢ـ Georg Buchner, Leonce und Lena, Samtliche Werke und Briefe, Hamburger Ausgabe, ed. Werner Lehmann, (Hamburg, 1967) I, 120.

١٣ـ Bede, A History of the English Church and People, tr. Leo Sherley-Price, rev. R.E. Latham (Harmondsworth, 1968) p. 127.

١٤ـ Plato, The Republic, pp. 278-9.

الفصل الثالث

١ـ يقوم بهذه الدراسات والأبحاث حاليا كل من بول إكمان فى سان فرانسسكو وهايز الجرينج فى ميونخ .

٢ـ أنظر Jean Piaget, The Moral Judgement of the Child, tr Marjorie Gabain (London, 1932).

٣ـ أنظر Ruth Ault, Children's Cognitive Development (New York, 1977)

٤ـ المرجع السابق ، ص ١٨ ـ ٢٢

٥ ـ Aristotle, The Poetics, p. 15.

٦ ـ The Works of Francis Bacon, ed. James Spedding, Robert Leslie Ellis and Douglas D. Heath (London, 1857-74) IV, 496.

٧ ـ Cf. Herbert Marcuse, Eros and Civilisation (London, 1969) pp. 30-5.

وقد كان سيجموند فرويد هو أول من طرح هذه المصطلحات ، لكننى أستخدمها فى إطار كتابات هربرت ماركيوز وتحمل نفس الدلالات التى اكتسبتها من خلال هذا الإطار .

٨ ـ Friedrich Schiller, Uber die aesthetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen, in Drei Banden, ed. Herbert G. Goepfert (Munich, 1966) II, 445-520.

٩ ـ المرجع السابق ، ص ٤٨١ .

١٠ ـ المرجع السابق ، ص ٥١٧ .

١١ ـ Bertolt Brecht, Gesammelte Werke in 20 Banden, Werke Ausgabe Edition Suhrkamp, ed. Elizabeth Hauptmann (Frankfurt, 1967) IX, 762, 764.

١٢ ـ Rudolf Laban, Modern Educational Dance, 3rd edn, with additions by Lisa Ullmann (London, 1975) passim.

١٣ ـ Brecht, Gesammelte Werke, IV, 1769.

١٤ ـ Laban, Modern Educational Dance, pp. 29-51.

١٥ ـ G.E. Lessing, Hamburgische Dramaturgie:'Vierzehntes Stuck, den 16 Junius, 1987', in Gotthold Ephraim Lessings Samtliche Schriften, 23 vols, ed. Franz Muncker, 2nd edn edn (Stuttgart, 1886) IX, 239.

١٦ ـ أنظر على سبيل المثال

Edward Braun, The Theatre of Meyerhold: Revolution on the Modern Stage (London, 1979) pp. 23-4.

١٧ ـ Karl Gutzkow, letter to Buchner, in Buchner, Werke, II, 490-1.

١٨ ـ Edward Gordon Craig, On the Art of the Theatre (London, 1914).

الفصل الرابع

١ ـ Anton Chekhov, Uncle Vanya, in The Cherry Orchard and Other Plays, tr. Constance Garnett (London, 1935) p. 136.

٢ ـ أنظر Roy Strong and Stephen Orgel, Inigo Jones: The Theatre of the Stuart Court, 2 vols (London, 1973).

٣ ـ أنظر ص ١٤٩ من الكتاب.

٤ ـ Cf. Adolphe Appia, Die Musik und die Inscenierung (Munich, 1899), available now in English as Music and the Art of the Theatre, tr. R.W. Corrigan and Mary Dirks (University of Miami Press, 1962); and Craig, On the Art of the Theatre.

٥ ـ John Milton, Samson Agonistes, in The Poems of John Milton, ed. John Carey and Alisdair Fowler (London, 1968) p. 349.

٦ ـ Buchner, Werke, I, 131.

الفصل الخامس

١ ـ Aristotle, The Poetics, p. 69.

٢ ـ أنظر Johannes Cruger, 'Englische Komodianten in Strassburg in Elsass', Archiv fur Litteraturgeschichte, XV (1887) 115, n.2.

٣ ـ Harold Pinter, The Homecoming (London, 1965) pp. 24-5.

٤ ـ Buchner, Werke, I, 39.

٥ ـ Brecht, Gesammelte Werke, IV, 1433.

٦ ـ Ber Jonson, The Complete Plays, Everyman edn, 2 vols (London, 1964) I, 499.

٧ ـ David Storey, Home (London, 1970) p. 56.

٨ ـ Richard J. Anobile (ed.), Why a Duck? Visual and Verbal Gems from the Marx Brothers' Movies, with an intro. by Groucho Marx (London, 1972) p. 41.

٩ ـ Lord Byron, Poetical Works, ed. F. Page, new edn ed. John Jump (Oxford, 1970) p. 83.

١٠ ـ T. S. Eliot, The Complete Poems and Plays (London, 1969) p. 263.

١١ ـ Jonson, Complete Plays, I 404.

١٢ ـ The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges, ed. with notes by Claude Collier Abbot (Oxford, 1935) pp. 43-7.

١٣ ـ Eliot, Poems and Plays, p. 239.

١٤ ـ انظر Ezra Pound, The ABC of Reading (London, 1961) p. 31,

١٥ ـ Johan Arden, Serjeant Musgrav's Dance, in Plays: One (London, 1977) p. 109

١٦ ـ Chekhov, The Cherry Orchard, p. 78.

١٧ ـ Von dem verlornen Sohn (1620), in Manfred Brauneck (ed.), Spieltexte der Wanderbuhbe, I: Englische Comedien und Tragedien, Ausgaben Deutscher Literatur des XV. vix XVIII. Jahrhunderts (Berlin, 1970) p. 99.

الفصل السادس

١ ـ William Wycherley, The Country Wife, ed. John Dixon Hunt (London, 1973) p. 7.

٢ ـ نستطيع أن نتعرف على بدايات نظرية الاتصال فى كتاب
Hans-Robert Jauss, Literaturgeschichte als Provokation (Frankfurt, 1970).

٣ ـ Carl von Clausewitz, Vom Kriege, 19th Jubilee edn, ed. Werner Hahlweg (Bonn, 1980) pp. 1179-80.

٤ ـ Ben Jonson, Bartholomew Fair, New Mermaid edn, ed. Maurice Hussey (London, 1964) p. 9.

٥ ـ Cervantes, The Adventures of Don Quixote, J. M. Cohen (Harmondsworth, 1961).

٦ ـ Ibid., pp. 638-45 (pt II, chs 25-6).

٧ ـ Henry Fielding, Tom Jones (Harmondsworth, 1966) pp. 757-60 (bk x i, ch. 5).

٨ ـ Schiller, Uber naive und sentimentalische Dichtung, in Werke, II, 540-606.

٩ ـ Marshall McLuhan, Understanding Media (London, 1964) pp. 22-32.

١٠ ـ انظر McLyhan, The Medium is the Message (London, 1964) p. 63.

١١ ـ Raymond Williams, Drama in Performance (Harmondsworth, 1968) pp. 186-7.

١٢ ـ Brauneck, Spieltexte der Wanderbuhne pp. 262-3.

الفصل السابع

١ ـ Aristotle, The Poetics. p. 23.

٢ ـ المرجع السابق، ص ٤٩ .

٣ ـ أنظر Brecht's Gesammelte Werke, XVI,

٤ ـ Walter Benjamin, 'Was ist episches Theater?', in Versuche uber Brecht, ed. with a commentary by Rolf Tiedemann (Frankfurt, 1966) pp. 7-38.

٥ ـ المرجع السابق، ص ٨ .

٦ ـ المرجع السابق، ص ٨ .

٧ ـ أنظر Friedrich Nietzsche, The Birth of Tragedy, tr. with a commentary by Walter Kaugmann (New York, 1967) p. 42.

٨ ـ Brook, The Empty Space, pp. 85-6.

٩ ـ Sergei Eisenstein, The Film Sense, tr. and ed. Jay Leyda (London, 1968) and Film and Form: Essays in Film, tr. Jay Leyda (London 1951).

ويتعرض المؤلف لفكرة السيرك بما تحويه من تنوع في

Schriften 1-Streik, ed. Hans-Joachim Schlegel (Munich, 1974) pp. 276-82 (Theatre as 'Pre-School' of the Image-Sound Counterpoint, c. 1935).

١٠ ـ أنظر David Bradby and John McCormack, People's Theatre (London, 1979) p. 19.

١١ ـ Arnold van Gennep, The Rites of Passage (Chicago, 1908) passim. E. T. Kirby, Ur-Drama: The Origins of Theatre (New York, 1975) p. 27

١٢ ـ Claude Levi-Strauss, Tristes tropiques, tr. John and Doreen Weightman (London, 1973) p. 178.

Searle, John, Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language (Cambridge, 196).
Shakespeare, William. The Complete Works, ed. Peter Alexander (London, 1951).
Stanislavski, Constantin. An Actor Prepares, tr. E. R. Hapgood (London, 1937).
---, Building a Character, tr. E. R. Hapgood (London, 1950).
Turner, Victor, The Ritual Process (Chicago, 1969).
Van Gennep, Arnold, The Rites of Passage (Chicago, 1908).
Williams, Raymond, Drama in Performance (Harmondsworth, 1968).
Wilshire, Bruce, Bruce, Role-Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor (Bloomington, Ind., 1982).

Hopkins. Gerard Manley, The Letters of Gerard Manley Hopkins to Robert Bridges, ed. with notes by Claude Collier Abbot (Oxford, 1935).
Jauss, Hans-Robert. Literaturgeschichte als Provokation (Frankfirt, 1970).
Johnstone, Keith, Improvisation and Theatre (London, 1979).
Jonson, Ben, Bartholomew Fair, New Mermaid edn, ed. Maurice Hussey (London, 1964).
----, The Complete Plays, Everyman edn, 2 vols (London, 1910).
Joseph, Stephen, New Theatre Forms (London, 1968).
Hall, Edward T., The Silent Language (New York, 1959).
----, The Hidden Dimension (New York, 1966).
Keats, John, The Letters, ed. Maurice Buxton Forman, 2 vols (London, 1931).
Kirby, E. T., Ur-Drama: The Origins of Theatre (New York, 1975).
Laban, Rudolf, Modern Educational Dance, 3rd. edn, rev. with additions by Lisa Ullmann (London, 1975).
Leacroft, Richard, The Development of the English Playhouse (London, 1979).
Levi-Strauss, Claude, Tristes tropiques, tr. John and Doreen Weightman (London, 1973).
----, Structural Anthropology (New York, 1963).
Marcuse, Herbert, Eros and Civilisation (London, 1969).
McCabe, William H., An Introduction to Jesuit Theatre, ed. Louis Joldani (St Louis, 1983).
McLuhan, Marshall, Understanding Media (London, 1964).
----, The Medium is the Message (London, 1967).
Nietzsche, Friedrich, The Birth of Tragedy, tr. with a commentary by Walter Kaufmann (New York, 1967).
Pavis, Patrice, Problemes de semiologie theatrale (Quebec, 1976).
Piaget, Jean, The Moral Judgement of the Child, tr. Marjori Ganain (London, 1932).
Pisk, Litz, The Actor and his Body (London, 1975).
Plato, The Republic, tr. with an intro. by H. D. P. Lee (Harmondsworth, 1955).
Pound, Ezra, The ABC of Reading (London, 1961).
Reid, Francis, The Stage Lighting Handbook, 2nd edn (London, 1983).
Rousseau, Jean-Jacques. Lettre a D'Alembert, with an intro. by Michel Launay (Paris, 1967).
Schechner, Richard, Essays on Performance Theory, 1970-76 (New York, 1977).
Schiller, Friedrich, Werke in Drei Banden, ed Herbert G. Goepfert (Munich, 1966).

المـــــراجع

Anobile, Richard (ed.) Why a Duck? Verbal and Visual Gems from the Marx Brothers, with an intro. by Groucho Marx (London, 1972).
Appia, Adolphe, Die Musik die Inscenierung (Munich, 1899).
Aristotle, The Poetics, tr. with critical notes and intro. by S. H. Butcher (London, 1936).
Artaud, Antonin, The Theatre and its Double, tr. Mary Caroline Richards (New York, 1958).
Augustine, St, Concerning the City of God against the Pagans, tr. H. Bettenson, with an intro. by David Knowles (Harmondsworth, 1972).
Ault, Ruth, Children's Cognitive Development (New York, 1977).
Bakhtin, Mikhail, The World of Francois Rabelais and the Popular Culture of the Middle Ages and the Renaissance (Moscow, 1965).
Barber, C. L., Shakespeare'a Festive Comedy (Princeton, NJ, 1959).
Benjamin, Walter, Versuche uber Brecht, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt, 1966).
Berry, Cicely, Voice and the Actor (London, 1975).
Braun, Edward, The Theeatre of Meyerhold: Revolution on the Modern Stage (London, 1979).
Brecht, Bertolt, Gesammelte Werke in 20 Banden, Werke Ausg[illegible]tion Suhrkamp, ed. Elizabeth Hauptmann (Frankfurt, 1967).
Brook, Peter, The Empty Space (London, 19[illegible]).
Buchner, Georg, Samtliche Werke, Hamburger Ausgabe, ed. Werner Lehmann, 4 vols (Hamburg, 1967-).
Clausewitz, Carl von, Vom Kriege, 19th Jubilee edn, ed. Werner [illegible]ahlweg (Bonn, 1980).
Corneille, Pierre, Writings on the Theatre, ed H. T. Barnwell (Oxford 1965).
Craig, Edward Gordon, On the Art of the Theatre (London, 1914).
Diderot, Denis, Paradoxe sur le comedien (Paris, 1830).
Eisenstein, Sergei, Film and Form: Essays in Film, tr. Jay Leyda (London, 1951).
-----, The Film Sense, tr. and ed. Jay Leyda (London, 1968).
Elam, Keir, The Semiotics of Theatre an Drama (London, 1980).
Eliot, T. S., The Complete Poems and Plays (London, 1969).

Goffman, Erving. Interaction Ritual (New York, 1967).
Grotowski, Jerzy, Towards a Poor Theatre. ed. Eugenio Barba. with a preface by Peter Brook (London, 1969).

المحتويات

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٧٤١/١٩٩٤

I.S.B.N 977-01-3652-2